

Maria Luiza Gonçalves Baracho

MODERNIDADE EM PRETO E BRANCO

a televisão em Curitiba

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de História do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor em História.

Linha de Pesquisa: Espaço e Sociabilidade

Orientadora: Dra. Ana Maria Burmester

CURITIBA
2007

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

Maria Luiza Gonçalves Baracho

MODERNIDADE EM PRETO E BRANCO

a televisão em Curitiba

CURITIBA
2007

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Ata da sessão pública de arguição de Tese para obtenção do grau de Doutor em História. Aos cinco dias do mês de outubro de dois mil e sete, às quatorze horas e trinta minutos, sala seiscentos e doze, sexto andar, Edifício D. Pedro I da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos de arguição da aluna **Maria Luiza Gonçalves Baracho** em relação a sua Tese intitulada: ***Modernidade em preto e branco: a televisão em Curitiba.*** A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado dos Cursos de Pós-Graduação em História, foi constituída pelos seguintes Professores Doutores: Ana Maria de Oliveira Burmester, orientadora, Ciméa Barbato Bevilaqua (UFPR) Vidal Antonio de Azevedo Costa, Lígia Negri (UFPR) e Maria Ignês Mancini de Boni (UFPR), sob a presidência da primeira. A sessão teve início com a exposição oral da aluna sobre o estudo desenvolvido. Logo após a senhora presidente concedeu a palavra a cada um dos Examinadores para suas respectivas arguições. Em seguida, a aluna apresentou sua defesa. Na seqüência, a senhora presidente retomou a palavra para as considerações finais. A seguir a banca examinadora reuniu-se sigilosamente, decidindo-se pela aprovação da aluna. Finalmente, a senhora presidente declarou aprovada a aluna, completando-se assim todos os requisitos previstos na regulamentação dos Cursos de Pós-Graduação em História para a obtenção do Grau de **Doutor**. Nada mais havendo a tratar a senhora presidente deu por encerrada a sessão, da qual eu, Maria Cristina Parzowski, lavrei a presente Ata que vai assinada por mim e pelos membros da Comissão Examinadora.

Maria Cristina Parzowski

Profª Drª Ana Maria de Oliveira Burmester

Profª Drª Ciméa Barbato Bevilaqua

Profº Drº Vidal Antonio de Azevedo Costa

Profª Drª Lígia Negri

Profª Drª Maria Ignês Mancini De Boni

AGRADECIMENTOS

Um projeto de pesquisa, que se insinua e teimosamente é delineado por seu autor, acaba, quase sempre, num resultado mais ou menos inesperado, pois, se o ponto de partida é razoavelmente conhecido, tortuosos são os caminhos trilhados. Percorrê-los e chegar ao final é uma aventura de riscos aparentemente controlados, pois nem sempre conseguimos nos desvencilhar das inúmeras armadilhas preparadas pelo destino. Persistência e disciplina não bastam, então, para superá-las: é preciso contar com uma estável rede de apoio cujos participantes, por vezes, nem percebem a importância de sua presença – outros, ao contrário, levados pela curiosidade ou simpatia pelo tema, se lançam junto neste salto quase no escuro. Para todos eles, os meus agradecimentos.

Agradeço, de modo especial:

- . à Ana Maria, minha orientadora, que se dispôs a ler meu projeto e acenou com a possibilidade de orientá-lo, num momento decisivo em que eu estava prestes a abandoná-lo. Agradeço a orientação precisa, serena, objetiva e a compreensão diante do tempo, que, para mim, se mostrou tão escasso, numa época em que tive a sorte e a incumbência de realizar e participar de vários projetos de publicações e de exposições, paralelamente a essa pesquisa.
- . Ao Marcelo Saldanha Sutil, que sempre me incentivou e apoiou em novos vôos e que, como eu, percebe em cada pesquisa, a possibilidade de grandes descobertas. À Aparecida Vaz da Silva Bahls, companheira de opção, que, assim como eu, lançou-se à tarefa do doutorado: trocamos figurinhas, dúvidas, incertezas e conquistas. Ao Ozanam de Souza, constantemente atento ao que vê, sempre me repassando indicações bibliográficas e novidades sobre o tema.
- . Aos que me ajudaram com as fontes, Deborah Agulham Carvalho, Ane (Eliane) Gulin Cordeiro Lemes, André de Souza Carvalho e Denise Zanini. À equipe do setor de Documentação Paranaense/BPP, Josefina, Canísio, Lídia e Bety, preocupados em facilitar o acesso às preciosas fontes sob sua guarda.
- . Aos que, gentilmente, se dispuseram a gravar depoimentos sobre a televisão curitibana, os quais têm servido de base para os diferentes resultados da pesquisa, dos quais este se constitui no mais importante.
- . Ao Adão de Araújo, com quem aprendo a escrever um pouquinho melhor a cada texto por ele revisado.
- . Às professoras que compuseram a banca de qualificação, Lígia e Helenice, pelas valiosas críticas e sugestões. Aos doutores que integraram a Comissão Examinadora, pela generosidade com que acolheram o trabalho e indicaram novas perspectivas de pesquisa e análise. Ao Vidal, também por sua amizade.
- . Agradeço muito, e de modo especial, à minha família, que soube entender o distanciamento necessário para organizar meus arquivos, minhas leituras e a produção de textos e mais textos para concretizar os resultados de pesquisa. À Salete, minha irmã, que na última hora cedeu seu computador novo, ainda sem uso, para que eu finalizasse esta tese.

A todos, meus agradecimentos sinceros.

RESUMO

Tendo por horizonte a experiência da modernidade, vivenciada na Europa já no século XIX, buscou-se identificar, no processo de renovação constante de tecnologias, em especial das relacionadas aos meios de comunicação, o modo como a televisão se tornou viável e difundiu-se pelo mundo, e, em 1950, chegou ao Brasil.

Tentativas de implantar a televisão em Curitiba datam do início dos anos 50, e as primeiras emissoras, a TV Paranaense e a TV Paraná, foram inauguradas em 1960. Para elas, volta-se o olhar investigativo de quem pesquisa, para compreender o desafio diário de permanecerem no ar, quando televisão se fazia ao vivo e em preto e branco.

Desdobramento possível da modernidade vivenciada a partir dos Oitocentos, a televisão se insere no processo de universalização das invenções surgidas a partir de então, processo do qual fazem parte as emissoras paranaenses.

PALAVRAS-CHAVE: televisão; história; televisão curitibana; década de 1960.

ABSTRACT

Taking as its north the modernity as it was experienced by Europe in the late 19th century, the present work aimed at identifying, in the continuous process of new technologies, specially those related to the media, the way television became feasible e spread out in the whole world and, in the year of 1950, came to Brazil.

Attempts at implanting television in the city of Curitiba date from the beginnings of 1950's, and the first broadcasting companies, namely, TV Paranaense and TV Paraná, were founded in 1960. To these two companies we aimed an investigating eye, trying to understand the daily challenge of being kept broadcasting, in a time when TV programs were done right in the spot and TV sets were B&W.

A possible unfoldment of modernity experienced as from 1800's, television is an integral part of the process of worldwide spreading of the inventions that came into existence from then on, a process that comprise the broadcasting companies of Paraná State.

KEYWORDS: television; history; tv broadcasting in Curitiba city; decade of 1960.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
I. SOB O SIGNO DE NOVIDADES	21
1. Mundos de informação e difusão	24
2. Desejos de modernização	33
II. MODERNIDADE, RÁDIO E TELEVISÃO	46
1. Épocas de modernidade	46
2. Na ebulição dos Novecentos, o rádio e a TV	50
2.1 O rádio	50
2.2 A televisão	58
III. NOVIDADES NO BRASIL	67
1. O rádio brasileiro: ao som de novos tempos	67
2. Modernidade já: eletrônica por correspondência	76
3. Novidade traz novidade: televisão no Brasil	81
4. A inauguração da televisão brasileira	95
IV. COM A PRATA DA CASA ERGUE-SE A TELEVISÃO	104
1. As frágeis bases da moderna televisão brasileira	104
2. Primeiros tempos	114
3. A televisão e sua época	124
V. RECEPÇÃO EM PRETO E BRANCO	134
1. Em compasso de espera	134
2. As primeiras emissoras curitibanas	143
2.1 A TV Paranaense, Canal 12	144
2.2 A TV Paraná, Canal 6	151
VI. SINTONIA FINA: A TELEVISÃO CURITIBANA	166
1. Do espriar da televisão à TV curitibana	166
2. Sobre a TV curitibana	174
2.1 Patrocinadores, garotas-propaganda e traquitanas	175
2.2 No ar, a programação ao vivo	188
2.3 Na era do videoteipe	205
COMO VER TV... OU, À GUIA DE CONCLUSÃO	221
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	244
FONTES	248

INTRODUÇÃO

A definição de um tema de pesquisa jamais ocorre por acaso: ela é reveladora dos interesses e das opções de seu autor. Nela estão contidos o envolvimento e a paixão pelo objeto e a relação particular que se estabelece entre o autor e seu tema – relação essa que, no fundo, diz respeito também à busca de autoconhecimento. Afinal, que Brasil era aquele, da década de 1960, aos olhos de uma menina do interior, recém-alfabetizada, apreendido das páginas de *O Cruzeiro*, *Fatos e Fotos* e *Manchete*? Um Brasil logo depois reconhecido nas imagens apresentadas pela televisão curitibana – em telejornais que, de alguma forma, remetiam aos textos das revistas semanais e em programas que se apropriavam, adaptavam e reproduziam a programação das rádios. Assim como nas revistas, na TV o mundo também vinha em recortes e, sendo as imagens acompanhadas de som, já não era preciso imaginar por inteiro nem os personagens, nem os cenários, como ocorria com as radionovelas e os demais programas de rádio, que, nas cidades afastadas da capital, mantinha-se como importante veículo de comunicação. Mas que televisão era aquela?

Na busca de respostas, e tendo por horizonte a modernidade, pretende-se analisar o início da televisão em Curitiba, na década de 1960. Considerando que a capacidade humana de sonhar, imaginar e criar é que determina novos usos e aplicações de conhecimentos adquiridos no decorrer dos tempos, é importante rever a urdidura em que afloraram, da metade dos Oitocentos em diante, muitas das novidades que gerariam um novo substrato material para as sociedades do século XX. Nesse novo substrato, encontra-se a televisão que, assim como o rádio, também passou a integrar o cotidiano de bilhões de pessoas em todo o mundo.

No entanto, não desejo fazer um trabalho sobre a modernidade ou a experiência da modernidade. Nesse tufão que tem agitado o mundo desde meados do século XIX, pretendo identificar, no processo de renovação constante de tecnologias (ressalvada a contemporaneidade da expressão), em especial das relacionadas aos meios de comunicação, como se tornou viável a televisão e, mais tarde, o seu surgimento em Curitiba. Nesse caminho, é preciso estabelecer balizas sobre o encadeamento de novidades que se tornaram fundamentais para a transmissão de sons a distância, e, posteriormente, de

imagens, e que representam desdobramentos possíveis de conhecimentos até então desenvolvidos e acumulados.

Assim, fragmentariamente, o foco de interesse se volta das últimas décadas do século XIX para o início do século XX, acompanhando, em pinceladas rápidas, algumas das grandes novidades que transformaram o mundo, dentre elas as que geraram modernas formas de comunicação. Nos anos 20, graças à difusão do rádio, foram criados modelos de funcionamento e gestão de emissoras de radiodifusão. Em menos de duas décadas, viabilizada tecnicamente a televisão, seriam organizadas as primeiras emissoras na Europa e nos Estados Unidos, seguindo modelos organizacionais semelhantes aos das estações de rádio. Esses modelos inspirariam as emissoras de comunicação de diferentes países, inclusive do Brasil. Sob esse aspecto, como situar a televisão curitibana?

Em nosso país, o rádio e, depois, a televisão, sinalizaram a modernidade e deram novo colorido ao cotidiano da população. Como ocorrera no exterior, também no Brasil, durante certo tempo houve estreita proximidade entre esses meios de comunicação, o que ajuda a explicar as características de programação e o funcionamento das emissoras de TV fundadas a partir de 1950. No processo de expansão das estações de TV pelo território nacional, inclui-se a televisão curitibana, de forma que questionar o modo pelo qual ela reproduziu o modelo adotado pela maioria das emissoras do país é um caminho para compreendê-la historicamente.

Como opção metodológica de pesquisa, foi definido um recorte temporal que inicia com o surgimento das transmissões experimentais regulares, nos meses que antecederam a inauguração da TV Paranaense (29 de outubro de 1960). A fundação da TV Iguaçu, em 28 de dezembro de 1967, como uma das mais modernas emissoras do país, disposta a ganhar a luta pela audiência paranaense, serve de fecho para o período estudado, pois ela representa visível ruptura no modo como se fazia televisão em Curitiba. Concomitantemente, no período estudado, ocorreu a criação da TV Paraná (19 de dezembro de 1960) e a adoção do videoteipe, em 1965, pelas emissoras curitibanas, quando ainda não existiam as redes nacionais de televisão. Em matérias, textos e notas, assim como em charges, anúncios e opiniões de telespectadores, publicados em revistas e em jornais de época, em depoimentos e em fotografias, encontra-se a matéria-prima para o presente trabalho. Entre as revistas curitibanas, destaca-se a *TV Programas*, única especializada, na época, em televisão.

Embora o objeto principal de análise seja a televisão local da década de 1960, o olhar investigativo se volta também para a cidade de Curitiba do final do século XIX e início dos Novecentos, com o intuito de apreender como se construía uma sensibilidade local a respeito das novidades da época e dos novos tempos que se instauravam. Para muitos moradores, a era de modernidade vivenciada na Europa parecia um sonho distante, a despeito de algumas medidas modernizantes, como a integração da cidade ao sistema ferroviário, no final do século XIX, funcionando, a região da estação, como eixo de crescimento urbano. No início do século XX, outras melhorias trariam mais conforto à população curitibana. No entanto, a capital do Estado ainda era uma cidade pequena voltada para o desafio da própria urbanização. De que modo, então, elementos que integravam o mundo moderno se revelaram aos curitibanos – e, dentre eles, o rádio?

O tempo passou e, na metade do século XX, Curitiba, uma cidade muito maior, com problemas urbanos multiplicados, pretendia ter maior participação nas decisões nacionais. Para comemorar o centenário da emancipação política do Paraná, em 1953, a cidade passou por reformas e foram projetados e executados vários monumentos e edificações de linhas modernas que deviam conferir mais peso e distinção à capital paranaense. Inspirado nessa busca de novos tempos, começou o sonho da televisão local. Curitiba queria o progresso e o prestígio de cidades como São Paulo e Rio de Janeiro, onde emissoras de televisão funcionavam desde 1950.

Ressalte-se que a televisão, um dos desdobramentos possíveis da modernidade vivenciada a partir do século XIX, não foi o resultado necessário dos princípios científicos daquela época e de suas aplicações práticas, mas se insere no processo de universalização das invenções surgidas a partir de então, invenções essas que, paulatinamente colaboraram para mudar o mundo, conferindo novas feições ao século XX.

A partir dessa perspectiva, é possível analisar a TV curitibana em preto e branco como uma das derivações dessa universalização, televisão que, ao se concretizar, teria assumido matizes próprios? Embora criada por pessoas que tiveram que aprender, no dia-a-dia, a fazer televisão (como ocorrera nas primeiras emissoras do país), tudo indica que a TV local do início da década de 1960 foi uma das aplicações do modelo de televisão adotado nas emissoras pioneiras, de São Paulo e do Rio de Janeiro. Confirmando-se tal hipótese, como entender essa influência sobre as emissoras curitibanas?

Assim, percebido como único, o objeto de pesquisa deve ser pensado de forma diferenciada, sob múltiplos aspectos inter-relacionados, daí resultando os capítulos dessa tese. O primeiro deles – *Sob o Signo de Novidades* – tem como proposta verificar, do final do século XIX ao início do século XX, o surgimento de invenções que puseram em discussão noções como as de progresso e modernidade, presentes nas exposições universais, bem como seus desdobramentos nas áreas de comunicação e difusão. Pretende-se, também, saber de que modo, nessa mesma época, novidades já incorporadas ao cotidiano das grandes cidades européias e norte-americanas foram recebidas em Curitiba, onde eram fortes os desejos de modernização, embora, para grande parte de seus habitantes, a era da técnica ainda fosse algo distante de seu cotidiano.

A idéia de que a televisão não surgiu ao acaso ou de modo isolado norteia o segundo capítulo, intitulado *Modernidade, Rádio e Televisão*. Retoma-se a questão da modernidade e se discute como, na configuração histórica já definida no limiar do século XX (e que representa o nosso tempo), situam-se o rádio e, depois, a televisão. Verifica-se que não foi o aperfeiçoamento do rádio, em si, do equipamento, que garantiu sua universalização, mas o desenvolvimento da radiodifusão que expandiu seu sinal pelo mundo, além de todas as fronteiras geográficas. Concomitantemente, houve necessidade de definir objetivos e modelos de organização para as emissoras de rádio. Surgiram, assim, as grandes empresas que viabilizaram a radiodifusão e, mais tarde, a televisão.

Novidades no Brasil, o terceiro capítulo, investiga o surgimento do rádio no país, a formação de seu público e sua importância como veículo de informação e entretenimento. Como novidade, surgem também as primeiras emissoras brasileiras de televisão, a TV Tupi de São Paulo e a Tupi do Rio de Janeiro, que, agregando o esforço de inúmeros profissionais, foram ao ar com suas primeiras transmissões ao vivo. Questiona-se como se estabeleceram essas primeiras emissoras de TV do país, cujos caminhos inevitavelmente se cruzariam com os do rádio, como já ocorrera na Europa e nos Estados Unidos, nos primeiros tempos da TV. Com o rádio e a televisão surgiram novos profissionais, os técnicos, habilitados a fazer consertos e a instalar equipamentos elétricos. De que modo ocorria, no Brasil, a formação desses profissionais?

O quarto capítulo, *Com a prata da casa ergue-se a televisão*, enfoca as condições em que foi criada a televisão no Brasil, na frágil modernidade do raiar da década de 1950. Para que a aventura das Emissoras Associadas de Televisão fosse adiante, foi preciso

garantir, financeiramente, o empreendimento. Portanto, foi preciso convencer os empresários de que a televisão era excelente veículo para sua publicidade. Do mesmo modo, era necessário seduzir a população, para que fossem adquiridos televisores, formando-se, assim, o público telespectador. Como entender esse processo, que marcou o início da TV brasileira? Que modelo de televisão foi adotado no Brasil?

Dez anos depois, em 1960, com muita expectativa, finalmente foi inaugurada a televisão curitibana. A oficialização da TV Paranaense foi precedida de um período experimental que se estendeu por aproximadamente um ano. Com a TV Paraná, ocorreu o contrário: antecedeu seu funcionamento regular, breve período de montagem da emissora e de testes. A obtenção de equipamentos, a necessidade de sede adequada, a preparação de estúdios, o treinamento de equipes de trabalho e a organização de programação marcaram o início da TV curitibana. A análise da formação dessas primeiras emissoras locais é objeto do quinto capítulo, *Recepção em Preto e Branco*.

Considerando que a TV paranaense se insere num processo de expansão de emissoras de TV mundo afora, cujos eixos irradiadores estavam na Europa e nos Estados Unidos, pergunta-se: em que consiste a originalidade da televisão curitibana? Na busca de respostas devem ser considerados elementos significativos, como o funcionamento cotidiano das emissoras, a dinâmica de seus estúdios, a atuação de seus profissionais e sua organização empresarial. Até que ponto a soma de esforços, a dedicação, as rotinas de trabalho, as novidades de programação e a adoção do videoteipe acabaram por delinear um modo local de fazer televisão – tema principal do sexto capítulo, *Sintonia fina: a televisão curitibana*.

Embora recebida com encantamento, no decurso do tempo a TV suscitou inúmeras questões e provocou desconfianças e medos. Essas questões iam, por exemplo, da grafia oficial para designar a televisão, aos possíveis danos causados pelas radiações emitidas pelos televisores e à *péssima* influência da televisão na formação de crianças e jovens. Vista sob outro ângulo, a televisão estimulou novos hábitos, influenciou atitudes e comportamentos, criou necessidades, incentivou o consumo e modificou a percepção do tempo. Interferiu até mesmo na organização do espaço doméstico. Como, então, a TV se fez presente nas formas de sociabilidade e no imaginário curitibano? Esses temas, aparentemente dispersos, compõem o último capítulo, *Como ver TV... ou, à guisa de conclusão*. Buscando entrelaçar as questões que nortearam o texto, o último capítulo

apresenta-se como breve conclusão e aponta para inquietações que inspiram novas pesquisas.

Para compreender a urdidura de todos esses elementos no decorrer do tempo, se faz necessário trabalhar o objeto de pesquisa como tema, nas temporalidades que lhe são próprias. Isso significa libertá-lo, não só da idéia de territorialidade, como da noção de um tempo linear, de causas e efeitos. Compreende-se, assim, que o objeto deve ser construído do ponto de vista das relações que se estabelecem entre os indivíduos, de modo que possam ser decodificadas as tensões, as rupturas e as mudanças ocorridas, buscando seu sentido. Merece consideração, portanto, a ação humana. Sob esse prisma, será analisada a TV curitibana, não como um modelo fechado, regional, mas como uma das possibilidades de televisão brasileira na década de 1960. Essa televisão pode ser buscada, pois, nas relações que estabeleceu nos espaços de trabalho e com o telespectador, e na maneira como passou a integrar o cotidiano da população brasileira, em especial, da curitibana.

Instalada definitivamente em Curitiba, em 1960, a televisão deve ser compreendida na configuração de sua época, não como de fato foi, na realidade concreta de seu cotidiano, mas a partir de representações que ainda marcam a memória coletiva e individual. O que se escreveu a respeito e as narrativas orais de quem vivenciou aquela história, como profissional de televisão ou como mero telespectador de uma mídia ainda incipiente, fornecem pistas e caminhos para chegarmos àquela televisão única, artesanal e ao vivo, muito diferente da existente hoje. Assim, busca-se uma interpretação possível do passado, concordando com o filósofo Walter Benjamin, para quem, “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo”. Para ele, o perigo era o de entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento.¹ No entanto, em se tratando dos primeiros anos da televisão brasileira, e em especial a do Paraná, outros são os perigos que ameaçam informações preciosas para a construção de narrativas sobre sua história.

Dentre eles, estão a dispersão e a fragilidade de lembranças evocadas por quem vivenciou as décadas de 1950 e 60, trabalhou nos estúdios ou acompanhou a programação das estações de TV. São reminiscências pessoais que geram narrativas vigorosas, cujas informações por vezes afloram, também, como memória coletiva. Grande parte dessas recordações, sem nenhum tipo de registro, diluem-se no tempo e se perdem – perde-se

¹ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. Tese 6. In: **Magia e técnica, arte e política**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 224.

conhecimento. Contra elas conspira a efemeridade da vida humana, que, ao findar, leva consigo uma compreensão particular do mundo, um saber único. Assim, impregnados das experiências cotidianas do início da televisão, acham-se a salvo alguns depoimentos transformados em livros ou que serviram de base para publicações,² reutilizados como fontes neste trabalho de pesquisa.

Correndo o risco de desaparecerem, existem também outras fontes que podem revelar um certo sentido do que foi a televisão local: raras coleções da Revista TV Programas, pertencentes a colecionadores; fotografias, nem sempre compreendidas por seu valor de registros de um fazer datado, dispersas em acervos particulares, que, repentinamente, podem ser desfeitos ou perdidos; as revistas Panorama, O Cruzeiro e Manchete, encadernadas, e os jornais curitibanos de época, disponibilizados em microfilmes pela Biblioteca Pública do Paraná. Embora protegidos e armazenados pela instituição, não estão totalmente a salvo de ações destrutivas de usuários ou de eventuais acidentes. Mais do que o fato de a televisão ter servido, em maior ou menor grau, aos interesses dominantes, econômicos e políticos, são esses outros perigos, hoje concretos e reais, que ameaçam muitas das informações ainda possíveis ou viáveis: daí a urgência de nos apropriarmos dessas reminiscências e informações que estão a luzir num passado nem tão distante.

Nesse sentido, e retomando a idéia de que pensar o tempo da história significa revelar o possível (o que foi possível no passado e o que é possível hoje), o que se almeja é compreender o significado, para os curitibanos, do início da televisão. Não se trata de perceber o tempo como algo homogêneo a ser preenchido por sucessivos acontecimentos, mas de tentar apreender, no passado, histórias que não se realizaram, possibilidades e escolhas frustradas, futuros não concretizados, pois, como escreveu Walter Benjamin, “a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’.”³ São os escritos de Benjamim, filósofo que se debruçou com sensibilidade, delicadeza e refinamento, sobre a história e os tema da modernidade, que servem de esteio e inspiração para este trabalho de pesquisa.

² Sobre a televisão no Paraná, ver: JAMUR JR. **Pequena história de grandes talentos**: os primeiros passos da televisão no Paraná. Curitiba, 2001. MAZÂNEK, Renato. **Ao vivo e sem cores**: o nascimento da televisão do Paraná. Curitiba: Guiatur, 2004. BARACHO, Maria Luiza G. **Em preto e branco, o início da televisão em Curitiba**. Curitiba: Factum/Travessa dos Editores, 2006.

³ BENJAMIN, Sobre o conceito..., Tese 14, p. 229-30.

Assim, tentando identificar, na TV dos anos 1960, outros *agoras*, poderíamos indagar qual teria sido o futuro das emissoras paranaenses caso sua implantação tivesse ocorrido no início da década de 1950, quando a televisão chegou ao Brasil, época em que profissionais do rádio curitibano, como Aloísio Finzetto, fizeram curso sobre TV nos Estados Unidos, qualificando-se para participar da fundação de um canal local. Mais tarde, qual teria sido a história dos teleteatros e humorísticos caso se mantivesse a produção local, com a incorporação de equipamentos de videoteipe? E se a TV Paraná tivesse efetivamente criado a Central Brasileira de Novelas, em meados da década de 1960, para a produção de novelas para as Emissoras Associadas?⁴ A tentativa de compreender por que esses e outros *agoras* não se realizaram faz com que eles sejam revistos e analisados. Trata-se, então, de dar voz aos que poderiam ter dado outro rumo ao futuro.

Impõe-se, aqui, a noção de fato histórico, presente em Benjamin ao criticar a postura historicista de estabelecer nexos de causalidade entre os acontecimentos, numa sucessão de causas e efeitos. Por ter sido causa, um acontecimento não se transforma em fato histórico: ele pode ser percebido como fato histórico centenas de anos depois, por alguém que apreende a configuração em que a sua própria época entrou em contato com um período anterior, de qualquer outro tempo, também reconhecido em seu conjunto de elementos.⁵

Nesse sentido, o presente não se mostra como simples momento de transição entre o passado e o futuro. Ele se destaca como um *agora* que também encerra em si seu passado e possibilidades de futuro. Ao imobilizar algum *presente* como *agora*, no tempo que lhe é próprio, define-se também o presente a partir do qual se conta ou se escreve uma história. Assim, ao se estabelecer contato com o passado, ocorre uma experiência única que permite, de alguma forma, lutar “por um passado oprimido”, como queria Benjamin.⁶

Então, analisar a televisão do início da década de 1960 conduz a uma aventura ímpar, aventura que deve considerar uma idéia posta pelo escritor Ítalo Calvino, a respeito das cidades, mas que se aplica ao objeto de pesquisa histórica: o presente (assim como a

⁴ Jamur Júnior afirma que a direção da TV Paraná, em meados da década de 1960, deu início à construção de um imenso estúdio de televisão, visando produzir, em Curitiba, com atores locais, novelas que seriam distribuídas pelas Emissoras Associadas. Desse modo, seria resolvido o atraso com que as novelas produzidas na Tupi, de São Paulo, chegavam às demais empresas associadas, como a TV Paraná. Os estúdios ficaram prontos, mas o projeto fracassou. (JAMUR JR, **Pequena história...**, p. 74-75).

⁵ BENJAMIN, Sobre o conceito..., Tese 14, p. 232.

⁶ Ibid., p. 230-31.

cidade) não conta o seu passado, ele o contém.⁷ Portanto, cada *agora*, cada fato histórico ou indivíduo é depositário de seu passado e dos indícios de seu futuro.⁸

Percebida desse ângulo, a televisão atual, com modernos recursos e profissionais altamente qualificados, em plena era digital, ainda é, em essência, muito do que foi em seu início: ela conserva um certo sentido ou entendimento do que deveria ser a televisão e sua linguagem, de como deveriam funcionar os estúdios, a programação e a relação com o mercado e o público. Busca-se, pois, agora, certo espírito a respeito do que foi e tem sido, cotidianamente, fazer televisão, televisão que, logo, se revelou um empreendimento, inserido na lógica de mercado. Trata-se de uma TV que oferecia entretenimento, informação e cultura e que, no princípio, reportava diretamente ao rádio, de onde vieram formatos de programação, periodicamente retomados e atualizados – não necessariamente inovados em sua linguagem. O modelo de televisão da década de 1960 não pode, portanto, ser visto como causa da televisão que veio depois, pois nela está contido.

Ao refletir sobre a televisão curitibana da década de 1960, pode-se retomar, também, a noção de *mônada*,⁹ recorrente em textos de Benjamin. O historiador, ao se aproximar de um objeto histórico, deve percebê-lo como unidade, como único, objeto que pode ser destacado do *continuum* da história e trabalhado como tema. Assim, torna-se possível apreender “na obra o conjunto da obra, no conjunto da obra a época e na época a totalidade do processo histórico [que] são preservados e transcendidos”.¹⁰ Portanto, como unidade, um tema destacado de tantos outros que constituem “o *continuum* da história” se mostra representativo em si mesmo e na sua época. Ele contém em si todos os elementos que o configuram em sua temporalidade e em suas potencialidades, em seu passado e presente e nas possibilidades de futuro. Analisá-lo significa compreender as relações que o

⁷ Em **As cidades invisíveis**, Calvino escreveu: “Uma descrição de Zaíra como é atualmente deveria conter todo o passado de Zaíra. Mas a cidade não conta o seu passado, ela o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos pára-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras”. (CALVINO, Ítalo. 2. ed. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 14-15. [6ª reimpressão, 2006].)

⁸ BENJAMIN, Sobre o conceito..., Tese 14, p. 230-32.

⁹ *Mônada*: no leibnizianismo, átomo inextenso com atividade espiritual, componente básico de toda e qualquer realidade física ou anímica, e que apresenta as características de imaterialidade, indivisibilidade e eternidade. Leibnizianismo: doutrina do filósofo e matemático alemão Gottfried Wilhelm Von Leibniz (1646-1716) (...) que identifica nas *mônadas* as substâncias simples indivisíveis de que são constituídos todos os seres. (DICIONÁRIO eletrônico Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, versão 1.0, dez. 2001).

¹⁰ BENJAMIN, Sobre o conceito..., Tese 17, p. 231.

tema estabelece com o seu próprio tempo, e ir além do objeto estudado e do processo histórico em que está inserido.

Gilles Deleuze também se detém sobre as questões de tempo, memória, presente e passado. Em *Pontas de presente e lençóis de passado*, quinto capítulo do livro *A Imagem-Tempo*, ele desenvolve uma explicação que, de certa forma, se relaciona à noção de mônada. Deleuze trabalha com uma idéia de memória que não é a da memória individual, mas o que ele chama de *memória-mundo*. Nela, o passado é a forma mais geral do que já existe, de um *já-aí*, como ele diz, “preexistência em geral”, e dessa memória se utilizam as nossas percepções. O presente existe, então, como o passado mais crispado, numa das extremidades desse *já-aí*; presente como último limite do passado. Assim, o que está em andamento, acontecendo, é o “presente que passa”, e não o passado. O passado seria a coexistência de círculos ou circuitos mais dilatados e mais contraídos, que “contém tudo ao mesmo tempo”, sendo o presente o mais comprimido desses circuitos, a conter todo o passado. E nesse tudo estão todas as configurações de passados, e, neles, “regiões, jazidas, lençóis estirados ou retraídos”, com o que lhe é próprio. Existem, portanto, círculos de lembranças – a infância, a juventude, a vida estudantil e profissional, e assim por diante. Esses círculos de lembranças se sucedem apenas como antigos presentes. Do ponto de vista do presente atual, eles coexistem, e, seguindo nossas lembranças, já que lembrança atrai lembrança, passamos de um círculo a outro.¹¹

Tentando, sob o prisma de Deleuze, ver a televisão curitibana de 1960, seria possível pensar o *já-aí* como aquilo que as pessoas então já sabiam sobre televisão e televisores e sobre as emissoras que funcionavam no Rio, em São Paulo e no exterior; as lembranças das experiências feitas em Curitiba, e as recomendações sobre como usar o televisor – conhecimento que serviu para compreender o funcionamento das emissoras recém-inauguradas. Vislumbrando a televisão curitibana da década de 1960, percebe-se um conjunto de círculos, separados como configurações de passados – o período experimental, o que antecede o videoteipe, a época do teleteatro, da novela ao vivo e tantos outros – coexistindo, e misturados, se percebidos no nosso *presente*.

Verifica-se, pois, que um objeto, um tema de pesquisa, pode ser apreendido como um (ou vários) dos muitos circuitos de passado, “jazida, lençol”, região de tempo tangível – e reconstruído – como memória. Para dialogar com esse passado, visando interpretá-lo na

¹¹ DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Cinema 2 / Gilles Deleuze; trad. Eloísa de Araújo Ribeiro; revisão Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 122.

configuração de seu tempo, de modo a perceber suas singularidades, seus “pontos brilhantes” (expressão de Deleuze), e dando voz às esperanças não realizadas, como gostaria Benjamin, deve-se constituir uma experiência com esse passado, ou seja, é por uma experiência histórica que se torna possível relacionar o passado ao presente.

Em vários de seus textos, Benjamin desenvolve a idéia de experiência. Em *O Narrador*, texto de 1930,¹² há uma reflexão sobre o declínio da experiência coletiva fundada na tradição e na memória comuns, experiência essa que possibilitava a narração tradicional – a que contava um fato por inteiro, do princípio ao fim, e que transmitia um conhecimento a ser assimilado, um conhecimento fundado na experiência de vida, que tinha peso ainda maior quando transmitido pelo ancião no leito de morte.

Um sintoma de que a experiência coletiva das sociedades pré-capitalistas dava lugar à experiência individual, vivida pelo sujeito solitário da modernidade, se encontra, segundo Benjamin, na criação do romance. Esse sujeito solitário é o sujeito anônimo da multidão, o que vive numa época em que a grande indústria substituiu as formas artesanais de produção. Eram as formas artesanais que propiciavam um convívio cotidiano mais profundo, num compasso de tempo menos acelerado, quando era possível dividir experiências e narrativas, nas quais gesto e palavra se traduziam num único significado. Tal época foi substituída pela experiência da modernidade, também uma experiência individual, que não precisa levar em conta as experiências coletivas, como escreve Francisco Moraes Paz:

O fim da arte de contar decorre – além daquela falta de identificação entre narrador e ouvinte – da perda contemporânea da relação gesto/palavra, face à substituição das formas artesanais de produção pela grande indústria. Tal qual a modernidade, ela prescinde das experiências coletivas. Decorre, da mesma forma, da promoção do herói solitário tão característico do romance moderno. Aliás, Benjamin aponta o romance como prenúncio do esgotamento da narrativa.¹³

Enquanto, na narrativa tradicional, busca-se a moral da história, no romance há uma movimentação em torno do sentido da vida. O romance, nas palavras de Francisco Paz, ao rememorar um fato, “estabelece o sentido da vida”, ou seja, se apropria do fato e passa a buscar sua significação. Investiga-se, neste, a vida humana, emprestando-lhe um sentido ou

¹² BENJAMIM, Walter. *O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Magia e técnica, arte e política*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 197-221.

¹³ PAZ, Francisco Moraes. *Na poética da História: a realização da utopia nacional oitocentista*. Curitiba: Ed. da UFPr, 1996. p. 132.

uma atitude diante da vida. “Mesmo quando ele trata do fato improvável, como é o caso do suicídio de Ema Bovary – em *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert (...)”.¹⁴

Assim, o narrador tradicional tem na experiência (na experiência própria ou na que lhe foi contada) a fonte do que narra. O romancista, por sua vez, é alguém isolado, que não fala de si, não recebe nem dá conselhos. “Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites”, diz Benjamin.¹⁵ Por sua vez, também o leitor é um solitário numa época em que o conhecimento e a percepção do mundo se tornaram fragmentários – as histórias já não são contadas do começo ao fim; a produção do que se possa imaginar se dá em série; a criação e a multiplicação sem limites das imagens esvaziam os significados.

Assiste-se, na época moderna, ao fim da experiência como algo a ser legado aos mais jovens: sabedoria, conselho, exemplo, provérbio. A experiência dos mais velhos já não faz sentido no mundo presente, muito diferente do que foi num prazo de poucas décadas. Cada vez mais individuais, as experiências não servem, portanto, a mais ninguém. Benjamin tenta apontar uma época em que a experiência teria, efetivamente, baixado sua cotação. Teria sido, especialmente, entre os que voltaram do campo de batalhas da Primeira Guerra, que vivenciaram experiências tão terríveis que não podiam ser transmitidas de boca a boca. Evidencia-se, aqui, “a frustração face à perda contemporânea da ‘faculdade de intercambiar experiências’”, como bem observa Francisco Paz.¹⁶ E Benjamin assevera: “(...) nossa pobreza de experiência nada mais é que uma parte da grande pobreza que ganhou novamente um rosto – tão nítido e exato como o do mendigo medieval. Pois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não o vincula a nós? (...) Sim, admitamos: essa pobreza de experiências não é uma pobreza particular, mas uma pobreza de toda a humanidade.”¹⁷

Essa pobreza experiencial, que se intensificou na segunda metade do século XX, tende a se aprofundar neste início do século XXI, quando, por exemplo, a Internet, ao mesmo tempo em que abre possibilidades infinitas de comunicação, desloca a experiência do mundo real para o mundo virtual. E cria novas formas de experiência, de relações virtuais que, a seu modo, são reais; possibilita o diálogo escrito, que, ao elaborar uma

¹⁴ Id.

¹⁵ BENJAMIM, O narrador..., p. 201.

¹⁶ PAZ, Na poética..., p. 130.

¹⁷ BENJAMIN, Walter. Experiência e Pobreza. **Documentos de cultura, documentos de barbárie**: escritos escolhidos. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1986, p. 196.

grafia adaptada ao meio, subverte a linguagem formal – diálogo em tempo real em que não é preciso ver o rosto de quem fala. Permite, também, que se experimente a total liberdade de navegar por espaços virtuais inimagináveis, e a completa solidão de quem passa horas diante de uma pequena tela absorto em pensamentos e em experiências intermediadas pela rede. No entanto, são experiências individuais, próprias deste nosso tempo, que não se transmitem a ninguém, pois não fazem sentido para outras pessoas. Configura-se, aí, uma das experiências da modernidade, que prescindem das experiências coletivas, fundadas na tradição e na memória comum.

Pensando a respeito de televisão, pode-se dizer que é de sua natureza utilizar diferentes formas narrativas, segundo os gêneros de programação, as situações apresentadas e o estilo de autores e diretores. Assim, num capítulo de novela ou num caso especial, que contam uma história com começo, meio e fim, a narrativa se aproxima, de certa maneira, da narrativa tradicional de que fala Benjamin – embora não se baseie, necessariamente, em vivências e memórias de fato partilhadas; no entanto, tal narrativa pode evocar situações parecidas, realmente vividas ou de conhecimento do público. Em outros momentos, a linguagem da televisão efetivamente se apresenta fragmentada, recortada, entrecortada, como nos telejornais, em programas de humor e de variedades e nos videocliques.

E, embora não resulte de uma experiência comum a todos os telespectadores, a programação de TV, assistida por milhares de pessoas, acaba gerando uma experiência coletiva, em que os indivíduos se identificam (ou são percebidos) como público. Ao gerar um repertório comum entre os mais distantes telespectadores, de certo modo, elabora-se uma memória coletiva a partir do que é visto na televisão. É o que ocorre com a novela, que desperta nos telespectadores uma série de reações, pensamentos e comentários que, de alguma forma, se transformam em experiência comum e produzem uma memória comum. E, nesse caso, basta assistir televisão, não importando o modo como se assiste, sozinho ou em grupo.

Vale lembrar que, logo após sua implantação, ver televisão significava reunir a família, amigos e vizinhos para juntos acompanharem e se manifestarem sobre os programas que assistiam. Ocorria ali, portanto, uma forma de convivência que levava à troca de opiniões e que aproximava pessoas que, por relações de parentesco e amizade, já possuíam um passado, uma história e experiências em comum. Nessa época do *televizinho*,

ocorreu, portanto, um tipo de experiência coletiva que se aproximava daquela experiência tradicional de que fala Benjamim.

Conforme os aparelhos de TV se tornaram mais acessíveis, as reuniões foram desaparecendo sem que tivesse surgido qualquer tradição fundada nessas experiências partilhadas. Os televisores se multiplicaram, então, no interior das casas. E, uma vez que eles foram avançando pelos cômodos além da sala, chegando às áreas mais reservadas, o ato de ver televisão de certa forma foi aproximando o telespectador do solitário leitor de romance. Hoje, o *zapping* é a melhor tradução desse isolamento, da programação fracionada em milhares de informações, das linguagens entrecortadas e da possibilidade de estabelecer, com a televisão, uma ligação tão fragmentada quanto o que nela vê o telespectador. O *zapping* traduz, também, um poder individual, o das escolhas feitas pelo telespectador, o que o leva a uma nova leitura ou a uma interpretação radicalmente individualizada de tudo o que aparece na telinha. E quem olha todas as imagens não vê nenhuma. Contudo, só se tornou praticável o *zapping* com o advento dos televisores equipados com controle remoto – mas essa já é uma outra história.

Na linguagem de TV, sem dúvida, há muito de fragmentário e efêmero. E, embora muitas imagens sejam de coisas concretas, todas são só imagens, representações que, passando por diversos filtros, criam uma ilusão de realidade. No entanto, a televisão continua a oferecer conteúdos de interesse geral, e informações que alimentam o cotidiano. E, assim, como acontecia ao ouvir as narrativas dos mais velhos, ao ler um romance ou assistir a um filme, a forma de apreensão dos conteúdos sempre foi uma experiência individual, e, portanto, subjetiva.

I. SOB O SIGNO DE NOVIDADES

Na segunda metade do século XX, estava em curso uma época de grandes mudanças, a Revolução Científico-Tecnológica, que, em 1870, já mostrava toda a sua potencialidade. Para o historiador Eric J. Hobsbawm, essa revolução tecnológica, conhecida como Segunda Revolução Industrial, constitui uma das características da economia mundial que se estabeleceu no período compreendido entre 1875 e 1914, por ele identificado como *A era dos impérios*. No entanto, ele faz uma advertência fundamental quanto ao uso dessas simplificações didáticas:

Apesar de tudo, antes de saudarmos essa safra impressionante de inovações como uma “segunda revolução industrial”, não devemos esquecer que só retrospectivamente elas são consideradas como tal. Para o século XIX, a principal inovação consistia na atualização da primeira revolução industrial, através do aperfeiçoamento da tecnologia do vapor e do ferro: o aço e as turbinas. As indústrias tecnologicamente revolucionárias, baseadas na eletricidade, na química e no motor de combustão, começaram certamente a ter um papel de destaque, em particular nas novas economias dinâmicas. Afinal de contas, Ford começou a fabricar seu modelo T em 1907.¹⁸

Muito mais complexa, portanto, do que o surto inicial de industrialização, acrescentou-lhe grande avanço qualitativo e quantitativo, resultante da aplicação, ao processo produtivo, de recentes descobertas técnicas e teorias científicas. A cada invenção, abriam-se oportunidades para outros experimentos e usos, em diferentes áreas. A ciência ensejava contínuos desdobramentos dos progressos da revolução industrial. Inovadores mecanismos, como o telégrafo, o dínamo, o motor elétrico e o rádio, que tiveram em Morse, Siemens, Jacobi e Marconi os seus inventores, nada mais eram, na verdade, do que aplicações de princípios desvendados por Hey, Faraday, Oersted, Maxwell, Hertz.¹⁹ Grandes novidades, por vezes, foram o resultado de longo processo em que conhecimentos dispersos, ou isolados, se somaram e fundiram no decorrer do tempo e originaram novas possibilidades e saberes que, aperfeiçoados, resultaram em descobertas e em invenções em várias partes do planeta. Isso explica o fato de que certos processos (como o fotográfico) e invenções (como a do rádio e do tubo de imagens) tenham se desenvolvido, paralelamente, em regiões distantes entre si, revelando-se, publicamente, quase na mesma época. Assim, o

¹⁸ HOBBSAWM, Eric. **A era dos impérios: 1875-1914**. 3.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p. 81.

¹⁹ ORTIZ, Renato. **Cultura e Modernidade**. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 27-28.

aprimoramento de tecnologias, e sua aplicação prática, não aconteceram de forma homogênea, mas seguiram ritmos próprios em diferentes regiões e países, marcados pela história de cada sociedade.

Ao mesmo tempo, fortalecia-se a crença no progresso, o que motivou a realização das exposições universais. Nessas amostras, a idéia de progresso era didaticamente apresentada ao público. No período compreendido entre a *Great Exhibition*, de 1851, no Palácio de Cristal, em Londres, até a exposição de *San Francisco*, em 1915, nos Estados Unidos, as exposições catalisaram a atenção mundial e atraíram milhares de expositores e milhões de visitantes. Além de novidades técnicas, muitos participantes mostravam inéditas e revolucionárias idéias, antecipando futuros usos de materiais e inovadores processos técnicos, além da idealização de “maravilhas mecânicas”, estas apenas vislumbradas, algumas das quais inspiradoras de objetos e máquinas que, no século seguinte, passariam a compor o imenso conjunto de utensílios que ainda hoje povoam nosso cotidiano.

Para o historiador Francisco Foot Hardman, nessas “festas da modernidade” ficaram evidenciados muitos “aspectos do otimismo progressista que impregnava a atmosfera da sociedade burguesa em formação”, além de expostos “o ideal obsessivo do saber enciclopédico e o (...) europocentrismo, garbosamente fantasiado de cosmopolitismo liberal e altruísta”.²⁰ Nesses eventos internacionais, portanto, os países europeus mais adiantados, com seus avanços técnicos e científicos e senhores de seu saber enciclopédico, colocavam-se como grande modelo para os países em busca de progresso e civilidade.

A Europa exercia, no cenário mundial, uma hegemonia apoiada na convicção de “uma vocação inata da civilização européia para o saber, o poder e a acumulação de riquezas”. Acreditava-se que a assimilação dos valores culturais europeus deveria levar o mundo “a um futuro de abundância, racionalidade e harmonia”, escreve o historiador Nicolau Sevcenko.²¹ Entre 1870 e 1900, cristalizou-se, portanto, a Revolução Científico-

²⁰ HARDMAN, Francisco Foot. **Trem fantasma**: a ferrovia Madeira-Mamoré e a modernidade na selva. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 62-63.

²¹ SEVCENKO, Nicolau. **A corrida para o século XXI**: no loop da montanha-russa. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 15. – (Virando séculos; 7).

tecnológica, propiciando e difundindo as novas condições “da economia globalizada e seus princípios de racionalidade técnica”.²²

Consolidava-se, também, o entendimento de que, para os impasses do presente, havia a certeza da ciência. Sendo assim, o progresso e a modernidade não podiam esperar, impunham-se de forma irreversível, e, como palavras de ordem, logo se transformaram em ideais a alcançar. As descobertas científicas e as sucessivas invenções levaram indivíduos a crer que, realmente, detinham o domínio sobre os demais e sobre a própria natureza.

Firmaram-se, então, como símbolos dos Oitocentos, tanto a luz elétrica – que permitiu iluminar a noite e desenvolver o telégrafo, o bonde elétrico e uma série de outras invenções –, como a velocidade, que se fez presente na nova maneira de transmitir informações e nos meios de transporte. Conceitos como os de distância, tempo e espaço passaram a ser ressignificados, portanto, na mesma intensidade com que a aceleração e a velocidade integraram-se ao cotidiano de muita gente. Modificaram-se, além das paisagens cortadas pelas linhas férreas e trilhos de bondes elétricos, antigos hábitos das populações, e à sensação de progresso se agregou a de um tempo acelerado, em que rapidez logo se combinou com eficiência.

No entanto, progresso e aceleração tinham um preço: a mesma energia elétrica que iluminava e movimentava máquinas, causava acidentes fatais; também os novos meios de transporte, por vezes, provocavam tragédias. O progresso mostrava-se tão fascinante quanto assustador, por seu potencial de destruição; desejado por muitos, em outros despertou forte resistência e reprovação, impondo-se, por fim.²³ Em que pese essa situação paradoxal, e cioso de suas conquistas, o século XIX se apresentou como o tempo das

²² SEVCENKO, Nicolau. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. **História da vida privada no Brasil: República, da belle époque à era do rádio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v. 3, p. 35.

²³ No mundo do trabalho, após a intensificação do uso de máquinas no processo industrial, a relação homem, técnica e máquinas se mostrou conflituosa. Máquinas eram quebradas e sabotadas, diante da inevitável mecanização do trabalho. Era uma atitude contra o patrão e sua propriedade, para fazer parar a fábrica. Depois, a hostilidade se voltou contra as máquinas que “provocavam a economia de mão-de-obra”, explica Ângela Brandão, citando Hobsbawm (HOBSBAWM, Eric. **Os trabalhadores: estudos sobre a História do Operariado**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981). Na visão do historiador, os trabalhadores lutavam, não contra o progresso, mas contra suas consequências imediatas, o desemprego, a disciplinarização do processo de trabalho, a intensificação da produção e a fragmentação de tarefas. Lutavam contra a fábrica como novo local de produção, que gerenciava todo o processo produtivo. Lutavam contra a eliminação das formas artesanais de produzir, que, até o advento da revolução industrial, ditavam o ritmo cotidiano de produzir. No transcurso do século XIX, por meio de uma “pedagogia mecânica”, segundo Perrot (PERROT, Michelle. **Os excluídos da História: operários, mulheres, prisioneiros**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988), formaram-se novas gerações de empregados e empregadores e novas relações de trabalho se estabeleceram. (In: BRANDÃO, A **fábrica...**, p. 19-22).

certezas e da realização de muitas e antigas utopias, acalentadas por inventores, pensadores, artistas e sonhadores que registraram suas idéias, no decorrer dos tempos.²⁴

Não obstante, e a despeito de suas próprias dificuldades, de ordem política, social e econômica, a Europa mostrava-se segura em suas representações: pareciam não existir ameaças ou riscos que colocassem em dúvida sua pretensa solidez, ancorada na ciência. Sonhava-se, então, com o século seguinte e pensava-se nas certezas do futuro. Certezas quebradas, no século XX, pelo primeiro grande conflito mundial que colocou em xeque o mundo do *fin de siècle* e da *belle époque*.

1. Mundos de informação e difusão

No final do século XIX, com a descoberta de inúmeras leis e princípios científicos que deram embasamento a tantas e inesperadas aplicações, era possível imaginar que a ciência e a tecnologia teriam grande importância no futuro. Entre muitas outras atividades e necessidades humanas, as comunicações seriam reformuladas à luz dos novos conhecimentos e saberes. Afinal, como salienta Hobsbawm, “era na tecnologia e em sua consequência mais óbvia, o crescimento da produção material e da comunicação, que o progresso era mais evidente”.²⁵ Conhecer e entender como os meios de comunicação foram surgindo e se renovando à luz de conhecimentos e experimentações, num processo de várias décadas, é a chave para avaliar a invenção da televisão e sua importância no mundo contemporâneo.

Inerente ao homem, a capacidade de comunicação, sob diferentes formas e linguagens, tem garantido a própria sobrevivência das sociedades, ao possibilitar que saberes e informações se disseminem pelos grupos sociais e cheguem às gerações seguintes. Nesse processo, a comunicação agrega sentidos que se entrelaçam, pois ela não existe em si ou por si mesma. Necessidade fundamental do ser humano, confunde-se com a própria vida e está além dos meios pelos quais se manifesta – olhares, gestos, falas cotidianas, símbolos, textos, música, pintura, jornal, cinema, rádio, televisão e Internet.

Em todas as sociedades e em todas as épocas, desenvolveram-se, pois, diferentes formas de comunicação social. Robert Darnton, historiador norte-americano, propõe algo que poderia ser chamado de história da comunicação: “Eu proporia um ataque geral ao

²⁴ COSTA, Ângela Marques da; SCHWARCZ, Lilia Moritz. **1890-1914: no tempo das certezas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 9-19. – (Virando séculos).

²⁵ HOBBSBAWM, **A era dos impérios...**, p. 47.

problema de como as sociedades davam sentido aos acontecimentos e transmitiam informações sobre eles, algo que poderia ser chamado de história da comunicação”.²⁶ Esse tipo de história levaria a uma reavaliação de qualquer época passada, pois “cada sociedade desenvolve seus próprios meios de buscar e reunir informação; suas maneiras de comunicar o que reúne, quer ela use ou não conceitos como notícia ou meios, podem revelar muito sobre sua compreensão da própria experiência”.²⁷ Assim, a seu modo, todas as sociedades – e não apenas as de hoje – são sociedades da informação.

Sugerindo estudos de caso, Darnton lembra que, na Paris de meados dos Setecentos, a divulgação de notícias ocorria tanto sob a Árvore de Cracóvia, o castanheiro dos jardins do *Palais Royal*, onde eram apresentadas notícias sobre os acontecimentos recentes, como no salão de *madame Doublet*, conhecido como “a paróquia”. Neste, dois livros – um com notícias que mereciam crédito e outro com boatos – eram lidos e discutidos pelos vinte e nove freqüentadores, “muitos deles bem relacionados com o *Parlement* de Paris ou com a corte, e todos eles ávidos por notícias”.²⁸ Os relatos, selecionados e complementados, eram copiados e enviados a amigos de *madame*.

Esses boletins noticiosos manuscritos acabaram se multiplicando, circularam por Paris e pelas Províncias e, posteriormente, ganharam versão impressa. O que surgia como fofoca transformava-se em boato, era incorporado à folha de notícias manuscritas que circulava pela Província, e podia originar um libelo, ou seja, um livro escandaloso divulgado entre os leitores de toda parte.²⁹

As novidades também circulavam sob a forma de canções e poemas, apresentados em praça pública, sempre acrescidos de novos versos, segundo os acontecimentos do momento. Para estar informado bastava andar pela cidade, freqüentando as feiras, tavernas e jardins abertos, com ouvidos atentos ao que se dizia.

Algo semelhante ocorreu no Nordeste brasileiro, a partir de meados do século XIX, quando surgiu a chamada literatura popular em verso, a literatura de cordel. Folhetos de papel pardo, medindo 12x18cm, com 8, 16 ou 32 páginas, ilustrados por xilogravuras, passaram a servir de suporte para os versos dos poetas de cordel, autênticos narradores do

²⁶ DARNTON, Robert. As notícias em Paris: uma pioneira sociedade da informação. **Os dentes falsos de George Washington**: um guia não convencional para o século XVIII. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 41.

DARNTON, Robert. Rede de intrigas. **Folha de São Paulo**. Mais! São Paulo, 30 jul. 2000, p. 5.

²⁷ DARNTON, As notícias..., p. 41.

²⁸ Ibid., p. 40-90.

²⁹ DARNTON, Rede de..., p. 5.

cotidiano nordestino que, assim, faziam circular novidades e idéias. No final do século XIX, em suas andanças pelo sertão, nas feiras e mercados, eles começaram a vender seus impressos, expondo-os numa corda ou barbante, presos por grampos de roupa. Ao registrar, testemunhar e representar fatos históricos regionais e de repercussão nacional, a literatura de cordel passou a revelar os anseios, as preocupações, os costumes e a compreensão da vida pelo olhar das populações locais. Nos versos afloram visões e versões próprias, reelaboradas, de narrativas históricas já conhecidas. Servindo-se de regionalismos, ditos populares, rimas e uma peculiar sonoridade, a literatura de cordel guarda procedimentos da narrativa oral, e tem garantido o diálogo e a influência recíproca entre cordelistas e público. Assim, desde os Oitocentos, os versos de cordel têm informado sobre acontecimentos de época e divulgado *causos*, narrativas e novidades que, ao longo do tempo, passaram a integrar o imaginário popular. De certa forma, os livretos supriram a escassa circulação de jornais no sertão, ao mesmo tempo em que se constituíram numa forma de literatura³⁰ - mais ou menos como ocorrera na Paris de meados dos Setecentos.

Mudaram os tempos e os homens, e outras formas de comunicação foram instituídas. No entanto, dois grandes e antigos desafios continuam a provocar a inteligência humana: o de superar barreiras na comunicação e o de criar meios eficazes para registrar e difundir informação. Assim, ao conferir perenidade à palavra, desde sua sistematização, a escrita representa uma das formas mais eficazes de contato entre o presente e o passado, ao revelar, em inscrições e textos, conhecimentos, práticas, crenças, buscas, anseios e formas de vida. Ao conhecer outros passados, e ao se apropriar de informações, o homem de cada presente faz com que o conhecimento evolua graças a novas descobertas e pesquisas.

Nesse processo sem fim, algumas invenções tiveram o mérito de proporcionar maior agilidade à difusão da informação. Embora, no Oriente, fosse conhecida a arte da impressão, bem como os tipos móveis e a impressão de textos em blocos, foi na Europa, na metade do século XV, que o ourives alemão, Johann Gutemberg, inventou a prensa gráfica. Este foi o primeiro método de impressão tipográfica do Ocidente, método que permaneceria o mesmo pelos 350 anos seguintes. Sua rápida difusão fez com que inúmeros gêneros de textos fossem publicados e difundidos por toda a Europa a partir de então.³¹

³⁰ GRILLO, Maria Ângela de Faria. História em verso e reverso. REVISTA DE HISTÓRIA DA BIBLIOTECA NACIONAL. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, ano 2, n. 13, out. 2006, 82-85.

³¹ PATERNOSTRO, Vera Íris. **O texto na TV**: manual de telejornalismo. Rio de Janeiro: Campus, 1999, p. 20.

Peter Burke, historiador da cultura, avalia que, por volta de 1500, as prensas já haviam se espalhado por mais de 250 localidades européias e produzido cerca de 27.000 edições, estimando-se que 13 milhões de livros circularam, por aquela época, no Velho Continente.³²

No entanto, somente em 1609 seria editado, com regularidade, em Strasbourg, um semanário de quatro páginas. Quarenta anos depois, em Leipzig, começava a circular o primeiro jornal diário de que se tem notícia. Nessa época, a indústria jornalística se desenvolvia também na Inglaterra.³³ Com o tempo, a prensa foi aperfeiçoada, tornou-se rotativa e, depois, foi acoplada à energia a vapor, o que elevou a tiragem de 150 folhas hora para 1.000. Desse modo, jornais franceses passaram a competir com os diários ingleses.³⁴ Todavia, foram os jornais lançados nos Estados Unidos, quase dois séculos mais tarde, por volta de 1830, que atingiram circulação bem mais ampla e levaram notícias para o povo em geral.³⁵

Eram os chamados jornais baratos, surgidos em Nova Iorque para atingir grande número de leitores. Dentre eles estava o *Sun* (1833), que, em 1838, vendia 34 mil exemplares, oferecidos principalmente nas esquinas da cidade. Suas informações envolviam, em geral, pessoas comuns e a polícia. Revela-se, com esse tipo de jornal, o pensamento prático dos norte-americanos, interessados em expandir negócios ao disponibilizarem de modo barato, para o maior número de pessoas, seus produtos. O *Sun* contrastava, então, com o jornal inglês *The Times*, descrito, no início da década de 1870, como um dos maiores jornais do mundo. Órgão dominante da imprensa londrina, ele se considerava “o quarto poder”. Periódico caro, não soube, todavia, se ajustar ao mercado e acabou perdendo parte de seu domínio na Grã-Bretanha.³⁶

Além da impressão em grandes tiragens, que propiciaram o desenvolvimento não só de jornais como também de livros, almanaques e demais produtos de tipografia, outros equipamentos mudariam a relação com a própria informação. Assim, o telégrafo, patenteado em 1837, na Inglaterra, inovou a comunicação de mensagens, abrindo novas possibilidades especialmente para a imprensa. Recém-criadas companhias telegráficas

³² BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. **Uma história social da mídia**: de Gutenberg à Internet. Rio de Janeiro: Zahar, 2004. p. 26.

³³ PATERNOSTRO, O texto..., p. 20.

³⁴ ORTIZ, **Cultura e...** p. 43.

³⁵ PATERNOSTRO, **O texto...**, p. 20.

³⁶ BRIGGS, **Uma história...**, p. 199.

começaram a instalar cabos e fios, por terra e por mar, sendo que, em 1851, foi inaugurado o primeiro cabo submarino entre a Inglaterra e a França.³⁷ O telégrafo se transformou num importante meio de transmissão de mensagens a grandes distâncias, interligando cidades e países, mercados nacionais e internacionais, propiciando a rápida circulação de informações, públicas e privadas.

Viabilizou-se, desse modo, a criação de agências de notícias nos principais centros comerciais europeus. A primeira delas, a Agência Havas, foi fundada em Paris, em 1835. Em Londres, na *Great Exhibition* de 1851, o barão Paul Julius Reuter criou a *Reuter Telegram Company*, a Reuters, como ficou conhecida. Nos Estados Unidos, em 1892, surgiria a *Associated Press*.³⁸ Incorporando inovações tecnológicas e atualizando constantemente suas metodologias de trabalho, as agências de notícias passaram a ter papel fundamental na difusão de informações e notícias para os meios de comunicação do mundo todo. Transformadas em agências internacionais, algumas dessas empresas se mantiveram, ao longo do tempo, fornecendo suporte para quem trabalha com informação. Desse modo, muito do que acontecia no planeta chegava também às páginas dos jornais locais. Em Curitiba, por exemplo, na década de 1960, o Diário do Paraná, do grupo dos Diários e Emissoras Associados, recebia grande parte de suas notícias de agências de porte, como a *United Press International* (UPI) e a Meridional. Muitas dessas notícias eram repassadas para a TV Paraná (também uma Associada), que as incluía em sua programação informativa.

A criação de agências de notícias, em pleno século XIX, representou, portanto, uma das inúmeras possibilidades de comunicação descortinadas pelo uso da telegrafia. Como ocorreu com a maioria dos inventos, na telegrafia não existiu inventor único. Pelo contrário: os melhoramentos ocorreram de forma independente, em diversos países, e de modo cumulativo.³⁹ Logo, das experimentações e usos da telegrafia, começou a se desenvolver a telefonia. Assim, em 1876, Graham Bell registrou, como “um melhoramento na telegrafia”, um aparelho que transmitia a fala. Recebido com ceticismo, no início o telefone foi associado apenas à idéia de entretenimento; havia quem acreditasse que ele serviria para divulgar música. Como um dos usos possíveis, surgiu na Grã-Bretanha, em 1884, a *Electrophone Company* que, por assinatura anual, oferecia ligações para teatros,

³⁷ HARDMAN, Trem fantasma..., p. 66.

³⁸ BRIGGS, Uma história..., p. 140-142.

³⁹ Ibid., p. 142-43.

concertos e serviços de igreja. Enquanto isso, associavam-se os princípios da telefonia ao que viria a ser a radiodifusão, ou seja, a transmissão da voz a centenas de quilômetros de distância, veiculando, também, a melodia popular.⁴⁰

Não demorou muito, e, em 1893, em Budapeste, começou a funcionar um sistema de radiodifusão que facultava aos assinantes, com auxílio de longos fios flexíveis e fones de ouvidos (rádio de galena), ouvirem um programa diário com atrações variadas, como notícias, relatórios sobre a bolsa de valores e música.⁴¹

Embora a Grã-Bretanha liderasse a fabricação mundial de cabos, não via o telefone como um equipamento para milhões de pessoas, imaginando que se tratava de comodidade para gente rica, e, portanto, de pouco interesse para a maioria da população. Foi a partir da expiração dos direitos de patentes de Graham Bell, que teve início, em 1893, sua exploração comercial, que resultou em grande expansão do uso do telefone, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos.⁴² Algumas estimativas dão conta de que, em 1900, nos Estados Unidos, existia um telefone para cada 60 pessoas, enquanto na França era um para cada 1.200.⁴³ Paralelamente, realizavam-se estudos e experimentos para transmissões por ondas hertzianas, graças ao alemão Hertz, que comprovava as equações matemáticas sobre campos eletromagnéticos formuladas pelo britânico Maxwell, em 1864.⁴⁴

Coroando os avanços das comunicações no século XIX, Marconi demonstrou, em 1896, a transmissão de sinais e impulsos elétricos sem fio,⁴⁵ desenvolvida como substituto para a telegrafia por fios. Ele fez seus experimentos com a participação de um oficial da marinha, pois havia necessidade de um novo sistema de sinalização para os encouraçados britânicos. Tratava-se de substituir um sistema por outro, assim como automóveis foram “imaginados como carruagem sem cavalos” (ironicamente, *horseless carriage*), explica o historiador inglês Asa Briggs. Logo o rádio começou a ser usado em navegações oceânicas e se mostrou útil para as comunicações em regiões com pouca densidade demográfica. Utilizando o código Morse, percebeu-se que as mensagens eram captadas por muitas outras

⁴⁰ Ibid., p. 151-154.

⁴¹ Ibid., p. 153.

⁴² Ibid., p. 150-158.

Em seu artigo *Gênio de Batina*, publicado na revista *Nossa História*, n. 35, de setembro de 2006, o matemático Luiz da Silva Netto afirma que a transmissão de sinais telegráficos, feita por Marconi, teria ocorrido em 1895, em Pontecchio, na Itália. Centrando suas experiências na telegrafia sem fio, ele teria se ocupado com o áudio somente depois de 1914. (SILVA NETTO, Luiz da. *Gênio de batina. Nossa História*. Rio de Janeiro: Vera Cruz, ano 3, n. 35, set. 2006, p. 76-79).

⁴³ BRIGGS, *Uma história...*, p. 156.

⁴⁴ Ibid., p. 158-159.

⁴⁵ Id.

pessoas, além de seu destinatário, o que, a princípio, foi visto como ponto negativo. Embora Marconi não usasse a palavra rádio para designar os equipamentos de transmissão sem fio, que patenteara, nem os visse como meio de grande difusão, estava posta a discussão a respeito de sua viabilidade.⁴⁶

O rádio e a radiodifusão tiveram, em diferentes regiões, precursores que fizeram seus experimentos. No Brasil, sabe-se que, entre 1893 e 1894, em Campinas, São Paulo, o padre Roberto Landell de Moura realizou experiências com a comunicação de palavra falada. No jornal *O Estado de S. Paulo* de 16 de julho de 1899, havia um convite para uma demonstração de telefonia sem fio, aérea e subterrânea, que seria realizada no Colégio Irmãs de São José. Em 3 de junho de 1900, nova demonstração foi realizada: sem auxílio de fios, se fez a primeira transmissão de voz através de um espaço de 8km, em linha reta, entre o Colégio das Irmãs de São José e um ponto na Avenida Paulista, como noticiou o *Jornal do Comércio*, do Rio de Janeiro, em 10 de junho.⁴⁷

Ao findar o século XIX, começou a se formar um grupo de entusiastas do rádio, os radioamadores. Usando o código Morse e a telefonia, formaram uma rede amadora com conexões nacionais e internacionais, constituindo, potencialmente, o que podia ser chamado de maior “audiência do mundo”. Em 1903, ocorreu a primeira convenção de Radiotelegrafia Internacional, que estabeleceu, como sinal padrão para pedido de socorro, o SOS.⁴⁸

Em 1901, Marconi surpreenderia o mundo ao mandar uma mensagem, em transmissão sem fio, através do Atlântico, da Terranova para a Cornuália, numa distância de 3.200km. Novas válvulas foram desenvolvidas para permitir que o fraco sinal do rádio cobrisse grandes distâncias, com palavras e músicas. Em 1912, foi a estação de Marconi, em Long Island, que captou os pedidos de socorro do Titanic, que afundava, enviando a notícia, em seguida, para a Casa Branca.⁴⁹

Sobre a tecnologia desenvolvida no decurso do século XIX, que se fazia presente no início do século seguinte, um dos pioneiros do desenho industrial, Raymond Loewy, em

⁴⁶ Ibid., p. 159-61.

⁴⁷ Relata Silva Netto, que, em 1901, Landell de Moura conseguiu registro brasileiro para sua invenção. Subdividindo-a em transmissor de ondas, telefone e telégrafo sem fio, em 1904 patenteou sua invenção nos Estados Unidos. Como relatou Landell para o jornal *New York Herald*, de outubro de 1902, fanáticos religiosos daquele país haviam destruído seus originais, por acharem inconcebível sair voz de uma caixa. De volta ao Brasil, endividado e sem apoio oficial, abandonou suas pesquisas. (SILVA NETTO, *Gênio de batina...*, p. 76-79).

⁴⁸ BRIGGS, *Uma história...*, p. 161.

⁴⁹ Ibid., p. 161-62.

suas memórias, fez a seguinte anotação: “Aos catorze anos, em Paris, onde nasci [1893], eu já tinha visto o nascimento do telefone, do avião, do automóvel, das aplicações domésticas da eletricidade, do fonógrafo, do cinema, do rádio, dos elevadores, dos refrigeradores, do raio X, da radioatividade e, não menos importante, da anestesia”.⁵⁰

Esse tempo novo, vivenciado por Loewy, que forçou a sociedade européia a modificar e reajustar suas idéias, suas percepções, seu modo de vida e valores, num período de poucos anos, se irradiou pelo planeta. Nesse processo, em que o mundo das novidades científicas e tecnológicas dos países desenvolvidos serviu de paradigma de modernização para todo o mundo, onde foi questionado e adaptado, ele se mostrou receptivo ao que estava por vir. À listagem citada por Loewy, pouco depois seria acrescentada a televisão, que, em ritmo ainda mais acelerado, se espalharia em todas as direções do globo, e hoje, via satélite, assim como o rádio, emite sinais que chegam a uma distância de aproximadamente 50 anos-luz da terra.⁵¹ A invenção da televisão nada mais foi que um dos desdobramentos viáveis dos conhecimentos já adquiridos e das tecnologias que a precederam. Depois do cinematógrafo e do rádio, era mais ou menos previsível, e se imaginava que novas pesquisas estariam voltadas para a produção e transmissão de imagens.

Assim, algumas descobertas foram decisivas no encaminhamento das pesquisas que conduziram à televisão. Entre elas, a do princípio da célula fotoelétrica, base do sistema de transmissão de TV (1873), e o surgimento da lâmpada incandescente (1879), que potencializou o uso da eletricidade e levou a pensar em válvulas de rádio e de televisão.⁵² A criação de um sistema de projeção, em que a velocidade de apresentação de imagens sucessivas dava a sensação do movimento, abriu, a partir de 1880, perspectivas inimagináveis. Quatro anos depois, Nipkow, um estudante de Berlim, concebia um

⁵⁰ Raymond Loewy in: SEVCENKO, **A corrida...**, p. 68.

Sevcenko informa que o parágrafo foi mencionado por Penny Sparke no livro *An Introduction to design and culture in the twentieth century*, Londres, Allen & Unwin, 1986, p. 19. O mesmo trecho (do texto intitulado *Never leave well enough alone*) foi novamente citado por Sevcenko na introdução do volume 3 da História da Vida Privada no Brasil, p. 10, com ligeiras diferenças de tradução, mas com o mesmo sentido.

⁵¹ In: texto e episódio *A realidade sobre os ETs*, Série Poeira das Estrelas, Programa Fantástico, Rede Globo, 5 de novembro de 2006. Segundo o texto, “desde a invenção do rádio e da TV, nossas transmissões estão se propagando pelo espaço. À medida que avançam, os sinais vão ficando cada vez mais fracos, mas nada impede que venham a ser captados por instrumentos iguais aos que temos aqui na Terra: os radiotelescópios, que são como antenas de rádio gigantes. ‘No momento, nossas transmissões de rádio e TV se estendem em todas as direções em torno da Terra a uma distância de, aproximadamente, 50 anos-luz’, diz [o astrônomo americano] Frank Drake”. (<http://fantastico.globo.com/Jornalismo/Fantastico>).

⁵² PATERNOSTRO, **O texto...**, p. 22, 23.

transmissor mecânico de imagem, um disco de ferro com furos equidistantes, dispostos em espiral. Girando, a imagem era subdividida em pontos, que, graças à velocidade, eram reagrupados e formavam, através dos furos, novamente a imagem – descoberta que permitia a sua transmissão.⁵³

Era a época do *kinetoscópio*, do *kalloskop*, do *cinematógrafo* e de outros inventos de nomes estranhos, muitos dos quais nem chegaram a ficar conhecidos, pois logo foram superados ou abandonados por seus inventores. Entre eles, o *telephotorama*, do brasileiro Landell de Moura, invento projetado em 1904 e engavetado pelo autor. Muito depois, em 1976, engenheiros da Telebrás analisaram o projeto e viram que se tratava de um aparelho para transmissão de imagens – provavelmente transmissão sem fio, área que interessava àquele antigo pesquisador.⁵⁴

As grandes invenções e progressos do século XIX, sem dúvida, impulsionaram transformações no modo de vida das sociedades. Mudaram os costumes cotidianos, as técnicas construtivas, o interior das habitações, os transportes, a comunicação, a noção do tempo, das distâncias, do trabalho e da produção. O mundo passava a ser visto e vivenciado sob outras perspectivas. Aos poucos, as novidades foram chegando ao Brasil e também ao Paraná.

A vontade de modernizar o Brasil, ou de criar uma aura de modernidade, vinha dos Oitocentos, haja vista as ações, ainda que pontuais, já empreendidas por D. Pedro II, no Rio de Janeiro – como a implantação do telégrafo e do telefone –, preocupado também em documentar, fotograficamente, sua cidade, as viagens oficiais, sua família e tudo que, para ele, se mostrasse relevante. Assim, no Brasil, por meio de decretos imperiais, criou-se uma regulamentação dos serviços de telecomunicações. O primeiro decreto é de 21 de julho de 1860, assinado três anos depois da inauguração de um serviço telegráfico no país, para regular a organização do telégrafo nacional, fixar serviços e tarifas. Em 1864, o serviço foi revisto e ficou estabelecido que ele devia atender às necessidades da administração pública, do comércio e dos cidadãos. As linhas telegráficas acabaram se tornando propriedade do Estado em dezembro de 1870. A partir 1874, o Brasil se achava ligado à Europa por cabo submarino, sendo que, em 1877, passou a integrar a *ITU-Internacional Telegraph Union*.⁵⁵

⁵³ Ibid., p. 23.

⁵⁴ SILVA NETTO, Gênio de batina..., p. 78.

⁵⁵ JAMBEIRO, Othon. **A TV no Brasil no século XX**. Salvador: EDUFBA, 2001, p. 54.

Um decreto imperial de 6 de agosto de 1879 regulamentou o funcionamento de serviços telefônicos no Brasil. Por isso, em novembro daquele ano, foi permitido à *Brazilian Telephone Company* explorar tais serviços no Rio de Janeiro, o que ocorreu a partir de 1880. Pela Constituição Brasileira de 1891, os Estados tinham o direito de organizar sistemas telefônicos e vender seus serviços. No entanto, em 1917, ficou estabelecido que a radiotelegrafia e a radiotelefonia eram de competência do governo federal, a quem cabia autorizar empresas nacionais e estrangeiras para operarem esses serviços.⁵⁶

Forjava-se, aos poucos, uma imagem de modernidade desejada para o país. O Brasil mantinha o olhar voltado para os países desenvolvidos da Europa e para os Estados Unidos, de onde vinham atualidades, pois era preciso ser moderno o bastante para ser aceito na comunidade internacional. Na República, o país empreendeu a remodelação de algumas de suas principais cidades, reproduzindo o modelo europeu de modernidade. Tal fato foi recebido festivamente pelas classes mais abastadas, interessadas em desfrutar de cidades mais organizadas, bonitas, confortáveis e limpas, onde pudessem exibir seu refinamento de inspiração francesa. Ao mesmo tempo, a população pobre foi sendo afastada para locais mais distantes, causando, em cidades como o Rio de Janeiro, problemas urbanos que se agravaram no decorrer do tempo.

2. Desejos de modernização

As mudanças em curso nas últimas décadas do século XIX fizeram, das grandes cidades, espaços privilegiados de fruição de conforto material.⁵⁷ Modernização e progresso tornaram-se, então, o lema dos núcleos urbanos que ansiavam por intensificar seu desenvolvimento.

Curitiba mal se urbanizava quando Hausmann iniciou a reforma urbanística de Paris, entre 1853 e 1869, reforma essa que se tornou referência internacional. Seu projeto de remodelação da cidade tinha por premissas a higienização, o embelezamento e a racionalização do espaço urbano. No Brasil, na década de 1870, e seguindo os mesmos objetivos, a cidade de São Paulo começou a sofrer uma série de intervenções modernizadoras, realizadas a partir de planos ou projetos urbanísticos que visavam sua

⁵⁶ Ibid., p. 54-55.

⁵⁷ FOLLIS, Fransérgio. **Modernização urbana na Belle Époque paulista**. São Paulo: Unesp, 2004, p. 15.

adequação à nova situação de “principal centro articulador técnico, financeiro e mercantil do café”.⁵⁸

No entanto, até as últimas décadas dos Oitocentos, observa-se, na maior parte do Brasil, a manutenção dos padrões tradicionais de urbanização, definidos no período colonial. Essa permanência não impediu que, em diferentes regiões, ocorressem mudanças significativas, como a instalação de ferrovias, a chegada de imigrantes, a transição para o trabalho livre, o início da industrialização e do uso do sistema de créditos,⁵⁹ a diversificação do comércio e o surgimento de novas modalidades de trabalho. Essas e outras mudanças, no decorrer do tempo, interferiram, também, no processo de urbanização, alterando as feições portuguesas de muitas cidades.

Curitiba não fugiu a essa regra geral e, como tantas outras localidades, acalentou o sonho de se transformar numa cidade importante e moderna, sonho iniciado quando se tornou capital da Província, em 1853. A partir de então, embora distante da Corte e dos centros mais importantes do país, o lugarejo passou por continuada urbanização, na tentativa de se adequar à nova condição de capital, sede política e administrativa do Paraná. Do núcleo inicial, em torno do descampado que originara o Largo da Matriz (hoje Praça Tiradentes), a cidade se expandiu pelas ladeiras do Alto São Francisco, descendo também rumo aos rios Ivo e Belém. Pelo andar de seus habitantes, foram definidos largos e caminhos, que se transformaram em ruas, ruas cujas margens foram ocupadas por moradas e pontos de comércio erguidos segundo a arquitetura colonial tradicional, que, assim, lusitanizaram a cidadezinha.

Com o tempo, o lugarejo alargou seus limites e passou a receber as primeiras levas de imigrantes, que injetaram certo vigor à vida econômica da região. Com a inauguração da Estrada da Graciosa, em 1873, ficou mais fácil a comunicação com o litoral e a circulação de produtos. Curitiba chegou à década de 1880 com poucas ruas pavimentadas e algumas edificações que sobressaíam na paisagem. Seu quadro urbano contava, então, aproximadamente 12 mil habitantes, sendo que a população total do município se aproximava de 20 mil almas,⁶⁰ população que, nas décadas seguintes, se multiplicaria.

⁵⁸ Ibid., p. 24-31.

⁵⁹ Ibid., p. 27.

⁶⁰ Em seu livro **Esboço Geográfico da Província**, publicado em 1889, Sebastião Paraná calculava a população da capital em 12 mil habitantes no quadro urbano e em 20 mil em todo o município. In: SANTOS, Nestor Vitor dos. **Terra do futuro: impressões do Paraná**. 2. ed. Curitiba: Prefeitura Municipal de Curitiba, 1996. (Coleção Farol do Saber), p. 78.

Como principal veículo de informação, manteve-se, até o início da República, o jornal Dezenove de Dezembro, surgido com a Província para servir-lhe de porta-voz. Nele, além de notícias, anunciava-se a passagem, pela cidade, de artistas, de modistas, de retratistas, de dentistas práticos e de doutores que sabiam curar muitas moléstias. Eventos sociais, bailes e saraus, e a chegada às lojas, via porto de Paranaguá, de produtos das principais praças brasileiras e do exterior, também figuravam em suas páginas, além de comunicados e avisos de utilidade pública.

Publicavam-se, também, notícias locais e novidades da Corte, além de informações sobre o que acontecia fora do país. Assim, e por meio de correspondência com familiares que viviam na Europa, muitos tomavam conhecimento dos progressos científicos em voga e dos inventos que se popularizavam, com a esperança de que um dia chegassem ao Paraná. Por isso, em 1881, quando Adolpho Volk instalou seu estúdio fotográfico em Curitiba, oferecendo os mesmos serviços que se prestavam na Europa, o sucesso foi imediato. Esse era um sinal de que a modernidade de *fin-de-siècle* começava a chegar à província. Ainda mais que, no ano anterior, quando D. Pedro II visitara Curitiba, a Rua das Flores (cuja extensão era bem menor do que a de hoje) já estava macadamizada e havia recebido iluminação a gás. Na década de 1890, a então Rua da Imperatriz seria novamente revestida e nivelada para receber os primeiros bondes de tração animal, os quais representavam evidente sinal de urbanização e de expansão do quadro urbano.

O clima de progresso foi intensificado com o início da construção da estação ferroviária, projetada, em 1880, para ocupar um local estratégico, pouco habitado e de fácil acesso, no final da Rua da Liberdade (atual Barão do Rio Branco), então uma travessa sem benfeitorias. A estação devia fomentar a ocupação da região, transformando-a num pólo urbano e industrial, numa época em que o centro e as áreas próximas vinham sendo povoados de modo um tanto desordenado.

Em 1885, concluídas as obras da estação, coube ao engenheiro Ernesto Guaita apresentar à Câmara uma proposta de urbanização para a área que se estendia da Rua do Comércio (hoje Marechal Deodoro) à estação ferroviária e à atual Praça Rui Barbosa, tendo como principal via a Rua da Liberdade. Planejava-se a *Nova Curitiba*, com arruamento simétrico, de ruas perpendiculares, que corrigia, inclusive, o traçado de ruas já abertas – plano que se mantém até hoje. Assim, Curitiba inspirava-se em projetos de

urbanização aplicados nas grandes cidades, não para fazer remodelações, mas para conduzir a própria urbanização.

Espontaneamente, a cidade estendia seus limites em várias direções, sendo que, no final dos Oitocentos, ocorreram as primeiras medidas para sanear as extensas áreas pantanosas ou sujeitas a inundações que circundavam parte da área central. Assim, em 1886, foi inaugurado o Passeio Público, obra de saneamento e embelezamento de grande importância para os habitantes, por servir também como importante espaço de sociabilidade.

Outras opções de lazer eram *soirées* dançantes, em clubes e em residências, uns poucos bailes que exigiam traje a rigor, festas de igreja, e, de vez em quando, espetáculos teatrais proporcionados por grupos de amadores. “As únicas companhias que de vez em quando faziam temporada em Curitiba, fora os ‘cavalinhos’, eram companhias dramáticas nacionais, ainda assim quase sempre já fracionadas e de muito pobre representação”, observa o cronista Nestor Vitor em seu livro *A Terra do Futuro*, concluído em 1912.⁶¹

Com o tempo, algumas melhorias deram mais funcionalidade à cidade, como a implantação de eletricidade e de água encanada e o aumento do número de linhas de bonde. Ainda assim, das novidades, o trem foi a mais emblemática, a eloqüente representação de progresso e modernidade,⁶² modernidade havia muito desejada, mas que em Curitiba se traduziu por urbanização e modernização, uma vez que as mudanças urbanísticas da época não chegaram a modificar, profundamente, o cotidiano e a percepção de mundo de seus habitantes. A vida pacata e simples seguia no compasso de cidade interiorana, situação que se modificaria nas décadas seguintes.

⁶¹ Ibid., p. 76.

⁶² Hobsbawm dimensiona a importância do trem no mundo da época: “(...) Mas os maiores e mais potentes motores do século XIX eram os mais visíveis e audíveis de todos. Eram as 100 mil locomotivas (200-450 HP) que puxavam seus quase 2,75 milhões de carros e vagões, em longas composições, sob bandeiras de fumaça. Elas faziam parte da inovação de maior impacto do século, sequer sonhada cem anos antes – ao contrário das viagens aéreas –, quando Mozart escreveu suas óperas. (...) Os trens alcançavam o centro das grandes cidades – onde suas façanhas triunfais eram festejadas com estações ferroviárias igualmente triunfais e gigantescas – e às mais remotas áreas da zona rural, onde não penetrava nenhum outro vestígio da civilização do século XIX. Por volta do início dos anos 1880 (1882), quase 2 bilhões de pessoas viajavam por ano pelas ferrovias, a maioria delas, naturalmente, na Europa (72 por cento) e na América do Norte (20 por cento)”. (HOBSBAWM, **A era dos impérios...** p. 47-48). Em Curitiba, a ferrovia dinamizou a economia local, interligou a capital às cidades vizinhas e proporcionou uma opção de transporte para quem precisava se deslocar para outras localidades. No entanto, a presença do trem, no Brasil (e em Curitiba), não podia, ainda, se comparar à eloqüente descrição feita por Hobsbawm. Como meio de transporte coletivo, ele não chegou a ter, na época, a importância que teve na Europa e na América do Norte.

No início do novo século, o Poder Público passou a interferir mais na organização do quadro urbano, planejando e fiscalizando sua expansão segundo orientações de técnicos, engenheiros e médicos. Tiveram continuidade, na década de 1910, obras que visavam organizar e embelezar a cidade, entre as quais, a instalação do bonde elétrico e a reforma e o ajardinamento de praças e largos. A partir de 1914, na gestão do prefeito Cândido de Abreu,⁶³ foram complementadas as reformas urbanísticas que deram novas feições à Praça Tiradentes, à Rua da Liberdade e à Rua 15 de Novembro. Reestruturadas e com muitos estabelecimentos comerciais, essas ruas representavam importante suporte para a vida social e cultural da cidade. Como as grandes avenidas do Rio de Janeiro e de São Paulo, também elas traduziam o imaginário modernizador da República. Nas fábricas (muitas já servidas por maquinaria e equipamentos automáticos importados), nas principais construções, na iluminação pública, nos bondes elétricos, nos repuxos e chafarizes, revelava-se, como cenário da técnica, a cidade renovada. No entanto, dobrara a população do município e, apesar das ações empreendidas pelo Poder Público, a eletricidade ainda era restrita à área mais urbanizada, ao centro da cidade, por onde circulava muita gente e onde se concentravam comércio e serviços.

Em meados da década de 1910, diversos eram os cafés da Rua 15 de Novembro. Famílias passeavam e se dirigiam às confeitarias e às casas de chá. Assistia-se a um “animado desfilar de carros, entre os quais já figurava um ou outro automóvel”.⁶⁴ A movimentação e o burburinho de transeuntes eram sinais dos novos tempos. Apurando a audição, era possível ouvir a língua portuguesa marcada por outros ritmos e sotaques, que remetiam às origens de muitas famílias locais. Nas vitrines, numerosos artigos importados eram cuidadosamente examinados pelos transeuntes. Moldadas, à sua maneira, ao gosto europeu, as avenidas curitibanas eram espaços de convivência que tinham lá os seus encantos e certo ar cosmopolita. Nos fins de tarde, em passos apressados, eram percorridas pelos que se dirigiam aos cinemas do centro da cidade.

No início do século XX, foram implementados os primeiros cinemas, alguns dos quais funcionando como cine-teatros. Novidade que fazia sucesso nos grandes centros do mundo, os cinemas curitibanos localizavam-se na Rua 15 de Novembro e imediações.

⁶³ Cândido de Abreu era um engenheiro com “visão altamente progressista e uma larga experiência em urbanismo, uma vez que, na década de 1890, fizera parte da equipe de técnicos responsáveis pela construção de Belo Horizonte”. (SUTIL, Marcelo Saldanha. **O centro histórico de Curitiba**. Texto não publicado).

⁶⁴ SANTOS, **Terra do futuro...**, p. 122.

Dentre eles, junto à Praça Osório, em funcionamento desde dezembro de 1907, estava o *Eden Cinema*, que, em 1912, denominava-se Teatro Sidéria.⁶⁵ O cinema é descrito pela memorista América da Costa Sabóia como um dos melhores da época, localizado num “terreno espaçoso e todo murado”, com “barraquinhas onde se vendia guloseimas que atraíam o público, e um coreto onde bandas musicais executavam melodias”.⁶⁶

Pouco tempo passou até a inauguração do *Smart Cinema*, em 6 de junho de 1908, na Rua 15, n. 67. Pertencente a Annibal Rocha Requião, pioneiro do cinema paranaense, o cinema trouxe, como inovação, as exhibições diárias. O interesse do público fez com que, decorridos dois anos, o *Smart* fosse ampliado. Novas reformas aconteceriam em 1913, quando seu salão de 25 metros de extensão passou a ter várias portas de acesso, solução necessária para impedir os acotovelamentos e discussões na entrada das sessões. Nessa época, as cadeiras, de palha, já eram ligadas umas às outras, como nos cinemas atuais.⁶⁷ Em jornais e revistas, as referências a esse cinema praticamente desaparecem em 1917.

Já naquela época, o jornal era o espaço privilegiado de divulgação dos filmes em cartaz na cidade e de notícias sobre cinematógrafos e cinemas. Assim, em 9 de julho de 1908, o *Diário da Tarde* publicava uma nota sobre o Éden Cinema: “Brevemente, Cinematógrafo Falante – único aparelho saído da fábrica Pathés Frères para o Brasil”.⁶⁸ No mesmo ano, em 3 de novembro, o jornal *A República* comunicava a inauguração do Central Park, cinema que teve curta duração: “Sábado à noite fomos assistir às experiências feitas pelo novo aparelho cinematográfico da nova casa – Central Park – desta capital. A projeção do aparelho é magnífica e rivaliza com qualquer outro congruente desta capital. (...) No domingo [dia 1º] foi, o Central Park, inaugurado na rua Dr. Muricy defronte ao Theatro Guayra, com enorme e finíssima congruência de espectadores”.⁶⁹

Na edição de 3 de dezembro de 1908 do *Diário da Tarde*, o recém-inaugurado Central Park reafirmava a excelência de seus equipamentos: “as projeções são feitas por aperfeiçoadíssimo aparelho Pathé, do último modelo, ontem recebido diretamente do fabricante”.⁷⁰ A ênfase nas qualidades da máquina recém-chegada do fabricante – o que

⁶⁵ Id.

⁶⁶ SABÓIA, América da Costa. **Curitiba de Minha Saudade**: 1904-1914. Curitiba: Lítero-Técnica, 1978. Mais tarde, funcionaria naquele local o Cine Plaza.

⁶⁷ STECZ, Solange; KARAM, Elizabeth. Com Annibal Requião, nasce o Cinema no Paraná. In: **Cinema Brasileiro**: 8 Estudos. EMBRAFILME - FUNARTE, 1980, p. 95, 102.

⁶⁸ BRANDÃO, *A fábrica...*, p. 73.

⁶⁹ A REPUBLICA. Curitiba, 3 nov. 1908.

⁷⁰ BRANDÃO, *A fábrica...*, p. 73.

garantia sua procedência e eficiência – revela um dos traços fortes da modernidade, a rapidez com que o novo torna obsoleto tudo o que o precede, como se, de um momento para o outro, os bens perdessem sua essência e utilidade. A própria máquina tornava-se uma grande atração.

Em novembro de 1910, abria suas portas o *Mignon Theatre*, vizinho ao *Smart*, na Rua 15 de Novembro, n. 46. Com instalações pequenas, mas decorado com apuro e fartamente iluminado, pretendia atender a elite curitibana. Num concurso para escolha dos melhores cinemas da capital, promovido pela Revista *A Bomba*, em 1913, aparece como vencedor o *Mignon*, seguido do *Smart* e do *Eden Cinema*.⁷¹ Mobilizando a comunidade, os cinemas se consagraram como novas opções de lazer, além dos clubes, das sociedades e das retretas de bandas militares na Avenida Luís Xavier.⁷²

No entanto, antes do cinema propriamente dito, os curitibanos conheceram o cinematógrafo, lançado por Lumière em Paris, em 1895, para uma platéia de trinta e cinco pessoas acomodadas no Grand Café. Era aperfeiçoamento do aparelho inventado por Edison, o *kinetoscópio*, que permitia ver imagens através de um orifício. No ano seguinte, Lumière apresentaria o cinematógrafo aos londrinos e, depois, o invento ganharia mundo.⁷³ Com o sucesso obtido, os irmãos Lumière começaram a fazer seus primeiros filmes.⁷⁴ Embora ainda sem sonorização, estava aberto o caminho para o cinema e, mais tarde, para a televisão. Durante alguns anos, o cinematógrafo permaneceu como atração complementar de outros espetáculos. Em Curitiba, ele chegou antes dos cinemas, de passagem, vislumbrado como curiosa novidade.

A população teve contato com esse invento ainda no século XIX, quando viajantes aqui apresentavam “importantes aparelhos automáticos”, como anunciavam os jornais. Eram os cinematógrafos⁷⁵ ambulantes, em curtas temporadas nos teatros locais. Assim, em

⁷¹ A BOMBA. Curitiba: 10 ago. 1913.

⁷² SANTOS, *Terra do futuro...*, p. 123.

⁷³ “Desde as primeiras projeções, em 1895, do cinematógrafo de Lumière, as apresentações espalharam-se pelas cidades francesas e pelas capitais de quase todo o mundo. Mas é a partir de 1900, e muito em função da Exposição [Exposição Universal de Paris], que o cinematógrafo começa a ser reconhecido oficial e internacionalmente. No entanto, ‘(...) o cinema continuou a ser por alguns anos ainda, um número complementar dos espetáculos de *music halls*, de café-concertos, de circos, uma atração promocional de grandes lojas ou de museus de cera, um divertimento de feiras’.” Ângela Brandão menciona, como fonte dessas informações, o livro: TOULET, Emmanuelle. *Le cinéma à l’Exposition Universelle de 1900*. REVUE D’HISTOIRE MODERNE ET CONTEMPORAINE. Paris, tome 33, n. 52558, p. 179-209, avril-juin 1986, p. 208. (BRANDÃO, *A fábrica...*, p. 79).

⁷⁴ BRIGGS, *Uma história...*, p. 173.

⁷⁵ O cinematógrafo é definido, no dicionário Houaiss, como “invento do fim do século XIX que consta de equipamento de fotografia e de projeção capaz de colher, em rápida seqüência, uma série de instantâneos de

agosto de 1897, o jornal *A República* anunciava uma exibição de cinematógrafo no Teatro Hauer, de Ludovico Carlos Egg, inaugurado em 1891 e localizado na esquina das ruas Mateus Leme e Treze de Maio. Essa apresentação era dedicada “à classe comercial e clubes da capital”, sob a responsabilidade da Companhia Francesa de Variedades Faure Nicolay.⁷⁶ No mesmo ano, o Teatro Hauer divulgava nova apresentação para outubro, aberta ao público, com cinematógrafo trazido pela Companhia de Variedades do Theatro Lucinda da Capital Federal, da Empresa Germano Alves.⁷⁷ Ressaltar a procedência do equipamento e dos responsáveis por sua operação atribuía ao evento a importância desejada, pois, afinal, era preciso conquistar público para a nova forma de diversão.

Em 1899, garantindo certa regularidade de exibições, foi inaugurado, em Curitiba, o Salão Pariz que, segundo o *Diário da Tarde*, apresentava “vistas transparentes, iluminadas, combates no alto mar e várias paisagens, as principais cidades da Europa e da América”.⁷⁸ Tratava-se de uma “espécie de projeção de diapositivos, técnica derivada da fotografia”. O Salão chegou a mostrar imagens do Palácio da Eletricidade e da Exposição de Paris, de 1900, vitrines mundiais da técnica, onde o cinematógrafo começou a ser reconhecido internacionalmente.⁷⁹

A população estreitaria ainda mais seu contato com a técnica e com insólitas invenções, a partir de 1905, tendo como cenário o parque de diversões Coliseu Curitibano. Inaugurado em 12 de março daquele ano, localizava-se num dos pontos centrais da cidade, na Rua Voluntários da Pátria com a Aquidaban (atual Emiliano Perneta). O Coliseu funcionou até 1913, apresentando inúmeras atrações e máquinas elétricas e automáticas. Oferecendo ingressos baratos, atraía muita gente e, em troca, proporcionava diversão variada. O próprio maquinário conferia ao espaço um fascínio incomum e constituía-se num espetáculo à parte, numa representação tangível de modernidade.⁸⁰

Funcionando em instalações simples, à noite, iluminado, o Coliseu adquiria um clima de magia, onde as máquinas automáticas e a própria luz elétrica eram o espetáculo

objetos que se movem e de projetá-los numa sucessão igualmente rápida e intermitente de modo a produzir a ilusão de cenas em movimento”. (DICIONÁRIO eletrônico Houaiss da língua portuguesa...).

⁷⁶ STECZ, Solange. Referência sobre filmagens e exibição cinematográfica em Curitiba 1892/1907. BOLETIM INFORMATIVO CASA ROMÁRIO MARTINS. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, n. 19, jun. 1976, p. 3.

⁷⁷ STECZ; KARAM, Com Annibal Requião, nasce..., 1980.

⁷⁸ DIÁRIO DA TARDE. Curitiba, 2 dez. 1899. In: BRANDÃO, A *fábrica...*, p. 15.

⁷⁹ Id.

⁸⁰ Id.

que produzia encantamento. Entende-se, assim, o deslumbramento traduzido nas descrições dos jornais da época.⁸¹

Entre as suas atrações, estavam o ferro-carril-aéreo (trenzinho aéreo), o carrossel mecânico, o *kalloskop* automático (aparelho próximo dos cosmoramas, “precursores do cinematógrafo”, ou, talvez, dos panoramas), as imagens panorâmicas de grandes cidades e o *mareorama*, que simulava o balanço de um navio em alto-mar. Galinhas mágicas e seus ovos de alumínio dividiam as atenções com o *polyphone*, “a última criação musical automática”, espécie de caixa de música, e o *zonophone*, que reproduzia trechos de óperas. Usava-se um vocabulário estranho, criado para designar as invenções recentes, logo substituídas por outras mais aperfeiçoadas, o que, de certa forma, remetia aos avanços científicos que embasavam tantas descobertas. Com todos os recursos mecânicos disponíveis, experimentava-se a velocidade girando em círculos; criava-se a sensação de viajar de trem ou de navio, sem sair do lugar, pois reproduzia-se, por imagens fotográficas, a própria realidade. Eram exibidos, também, os artefatos destinados aos céus, como dois grandes balões cuja subida anunciou-se logo após a inauguração do parque. No ano seguinte, 1906, quando foram realizados os primeiros vôos em aeroplanos, a atração exposta com destaque foi um aeroplano Santos Dumont número 14, não se sabe se original ou réplica. Ouvia-se música mecânica no Coliseu!⁸²

O que tornava especiais os parques de diversões espalhados pelo mundo era o fato de que, neles, experimentava-se o inesperado pois, certas máquinas, “por submeterem as pessoas a experiências extremas de deslocamento e aceleração ou por lhes propiciarem perspectivas inusitadas, alteravam dramaticamente a percepção do próprio corpo e do mundo ao redor”. Desse modo, Nicolau Sevchenko tenta explicar o que atraía, nos parques, a curiosidade e a atenção dos artistas que criaram a arte moderna, no início do século XX: os artistas souberam apreender, em suas obras, muitas das sensações experimentadas nas máquinas dos parques de diversões, pois, observando-se um quadro cubista, o que se vê “é o efeito conjunto dessas técnicas de corte, montagem, multiplicação de perspectivas e fragmentação da visão. Os objetos são vistos simultaneamente, por cima, pelos lados, por dentro, por fora, por baixo, em diferentes ângulos ao mesmo tempo e num contexto espacial segmentado em múltiplas faces e dimensões”. Assim, o que o quadro representa, nas palavras de Sevchenko, é “um dinamismo sensorial em turbilhão, como se estivéssemos

⁸¹ Ibid., p. 17, 18, 28, 30.

⁸² Ibid., p. 16, 18, 27, 28, 31, 33, 38, 71.

nos deslocando rapidamente em diferentes direções e vendo a cena pintada de vários ângulos e em muitos recortes ao mesmo tempo”.⁸³ Propondo reflexão sobre as novas percepções, possíveis no início do século XX, apreendidas e reformuladas pela criatividade humana, a estética cubista se colocava, então, muito além das tradicionais “belas-artes” (usando o grifo de Sevcenko).

No Coliseu Curitibano, além das inusitadas máquinas e sensações por elas causadas, os curitibanos passaram a ter um cinematógrafo permanente a preços populares, atração que, em toda a existência do parque, foi a única que nunca saiu de cartaz. Eram apresentações curtas, de uma tomada, conhecidas como *vistas*, ou *vistas animadas*, que remontavam aos panoramas e cosmoramas. Falava-se em *vistas*, pois ainda não havia expressão específica para designar o que era projetado. Tampouco falava-se em cinema, mas em *salão do cinematógrafo*, ou em *teatro onde funciona o cinematógrafo*. Sobre as fitas, “das melhores fábricas mundiais”, “deslizando sobe a tela”, faziam-se comentários vagos, ressaltando, em geral, sua qualidade técnica. No entanto, o objeto de atenção e interesse era o próprio aparelho de projeção, um misterioso e moderno invento, parte importante do espetáculo, jamais esquecido quando se anunciava alguma apresentação.⁸⁴ Assim, no Diário da Tarde de 7 de setembro de 1907, o Coliseu divulgava sua atração: “No teatrinho serão exibidos pelo magnífico aparelho Candbourg belas vistas recentemente chegadas”.⁸⁵ Embora nem sempre as imagens animadas tivessem a nitidez esperada, “devido ao demasiado tremer das projeções”, como anotavam, por vezes, os cronistas dos jornais, ver um cinematógrafo em funcionamento proporcionava a sensação de participar de uma experiência científica,⁸⁶ e, de certa forma, permitia estreitar contato com as grandes invenções que vinham modificando o mundo.

Destinados, portanto, a proporcionar lazer coletivo, os parques colocavam o homem comum em contato com algumas das grandes novidades técnicas da época. Para divulgar suas atrações, serviam-se do jornal: a forma de anunciar o cinematógrafo do Coliseu era semelhante à das apresentações no Teatro Hauer ou nos cinemas recém-inaugurados.

Cinematógrafos, parques de diversão e cinemas representaram, no final do século XIX, um tipo novo de lazer que se tornou possível graças ao advento da eletricidade. Eles

⁸³ SEVCENKO, *A corrida...*, p. 69-72.

⁸⁴ BRANDÃO, *A fábrica...*, p. 69, 71, 73.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 73, 88.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 32, 33.

surgiram como formas de lazer urbano, quando, em busca de mercado, de negócios e de bons lucros, empreendedores lançaram-se em novas atividades econômicas. Oferecendo lazer em troca de ingressos acessíveis, essas diversões destinavam-se, quando surgiram, “especificamente às classes trabalhadoras”, desejosas de utilizar seu tempo livre e suas economias em atividades que representassem melhoria nas condições da vida, diz Sevcenko. Eram formas baratas de lazer que se opunham, por exemplo, à ópera, ao teatro e aos salões de belas-artes, “luxos reservados aos abastados”.⁸⁷ Muitos deles consideravam os novos tipos de lazer como “formas grosseiras, vulgares, coletivas e estúpidas de diversão, apropriadas apenas para crianças sem acesso à educação e para criaturas ignorantes em geral, sem condições de usufruir das belas-artes”, explica o autor.⁸⁸ Visto com interesse por alguns e com grande desdém por outros, o novo lazer colaborou para o surgimento da indústria do entretenimento, que conquistou espaço próprio no competitivo mundo do século XX.

Em Curitiba, onde, no final dos Oitocentos, raros eram os espetáculos, havia espaço para entretenimento coletivo, como ficou comprovado pela permanência dos cinemas (ainda que novos empreendimentos substituíssem antigas salas) e pelo funcionamento, por vários anos, do Coliseu Curitibano. Como em outras regiões do país, também aqui muita gente se deixou seduzir pelas novidades da técnica e pela sensação de modernidade, intensamente emanada daqueles locais de diversão.

Na capital paranaense do início do século XX, no Coliseu, nos cinemas, nas exposições nacionais (como a sediada em Curitiba, em 1903, com o seu “Pavilhão de Máquinas”), nas fábricas e mesmo nas ruas, máquinas e aplicações da técnica convertiam-se em espetáculo. Traziam, para o dia-a-dia local, elementos importantes da modernidade, como os propiciados pela diversificação do uso da eletricidade. No imaginário de muitos curitibanos, vislumbrava-se o progresso, e eles se sentiam partilhando de um mundo novo, presente em cidades como Paris, Londres, Nova Iorque e, ainda que de modo limitado, na capital paranaense.

Apesar das novidades, na concretude cotidiana do ir-e-vir dos habitantes, a modernidade curitibana do início do século XX ainda significava urbanização e estava restrita a espaços diferenciados da cidade, como as principais avenidas da área central, então remodeladas, ou até onde chegassem a iluminação e a água encanada. Luz e água

⁸⁷ SEVCENKO, *A corrida...*, p. 69-70, 73-74.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 69-71.

estendiam-se para algumas quadras além do centro, para servirem às novas construções, bonitas e higiênicas, que haviam substituído o que restara da arquitetura colonial e das *casas feias* (feias sob a perspectiva de novos olhares) e mal-cuidadas de antigamente. A sensação de modernidade estava, portanto, circunscrita aos limites da cidade urbanizada, saneada e, enfim civilizada, e se deixava representar, também, por bens, geralmente importados, que continham em si a técnica desenvolvida nos países adiantados e que estavam ao alcance de poucos. Além disso, buscava-se um modo de vida que se aproximasse do vigente nas grandes cidades européias, modernamente urbanizadas e remodeladas.

Por conseguinte, aplica-se a avaliação de Maria Isaura Pereira de Queiroz,⁸⁹ de que a industrialização e a urbanização transformaram, no mundo ocidental, o estilo de vida nas cidades. Esse gênero de vida burguês ocidental, citadino, europeu, se irradiou, pois, para o Brasil, antes mesmo da industrialização do país, que ocorreria mais intensamente a partir da década de 1940. Essa transformação cultural, “essa precipitação artificial em direção à modernização explica o anseio pela mecanização do cotidiano, os aplausos ao espetáculo da técnica”, sintetiza Ângela Brandão.⁹⁰

Na Curitiba da *Belle Époque*, portanto, a ilusão de modernidade tentava vencer a realidade de uma cidade que apresentava sinais de vida rural, com suas hortas e criações de fundo de quintal; uma cidade cujos moradores reclamavam de animais soltos pelas ruas, de buracos que afloravam por toda parte, de ruas que as chuvas transformavam em atoleiros e dos poucos focos iluminando áreas próximas ao centro. Queixavam-se, igualmente, da falta de moradas, da carestia de todos os gêneros e das doenças endêmicas que freqüentemente assolavam a população, denunciando a urgência de medidas na área de saúde pública, saneamento, abastecimento de água e vigilância sanitária.⁹¹

Enfrentando suas dificuldades, a população curitibana chegou à década de 1910 com aproximadamente 50 mil habitantes no quadro urbano,⁹² sendo que a cidade evoluía

⁸⁹ QUEIROZ, Maria Isaura Pereira. Do rural e do urbano no Brasil. In: SZMRECSANGI, Tomás. **Vida Rural e Mudança Social**: leituras básicas de sociologia rural. São Paulo, Nacional, 1976, p. 160-176. In: BRANDÃO, A fábrica..., p. 91.

⁹⁰ BRANDÃO, A fábrica..., p. 91.

⁹¹ BENVENUTTI, Alexandre Fabiano. **As reclamações do povo na belle époque**: a cidade em discussão na imprensa curitibana (1909-1916). Dissertação de Mestrado, 2004.

⁹² Segundo estimativas da época, Curitiba iniciou a década de 1910 com uma população de aproximadamente 50 mil habitantes no quadro urbano e entre 60 e 70 mil com os arredores. “É a população da cidade de São Paulo, mais ou menos, em 1889. Nesse tempo a nossa era de 12.000 habitantes no quadro urbano e de 20.000 em todo o município. Aumentou, por conseguinte, 3, senão 4 vezes mais. A deles, que hoje é avaliada em

muito se comparada ao que fora no final dos Oitocentos. Contudo, ainda se estava muito distante da experiência de modernidade vivenciada em cidades como Paris e Londres, no século XIX.⁹³

Em Curitiba, na verdade, a modernidade era buscada e questionada mais pelos intelectuais da época, desejosos de encontrar (ou inventar) uma identidade paranaense, do que apreendida, como experiência, pela população em geral. Tal situação não impedia, contudo, que muitos se sentissem modernos, identificados por referências simbólicas facilmente perceptíveis, que, em certas situações, ainda hoje, denotam relações de poder, prestígio e distinção social. Nesse caso, não bastava apreciar ou possuir bens resultantes de novas tecnologias: era preciso desenvolver atitudes que destacassem o cidadão dos demais. Assim, eram apreciados objetos capazes de remeter a um certo cosmopolitismo, de origem européia ou norte-americana,⁹⁴ embora o *chic* portador, por vezes, não conhecesse nenhuma grande cidade, nem mesmo o Rio de Janeiro! Ajudavam, então, a compor a imagem de indivíduo moderno, o corte e o modelo de roupa, o uso do borzeguim à inglesa, a jóia de pedra rara, o penteado à francesa e o chapéu importado, decorado com flores de seda. Quando, a esses sinais de distinção, somava-se algum título honorífico, criava-se a ilusão de um passado ilustre.

400.000 ou 450.000 habitantes, multiplicou-se nesse tempo por 7 ou 8.” (SANTOS, **Terra do futuro...**, p. 83, 84).

⁹³ Segundo Eric J. Hobsbawm, em 1800, na Europa (cuja população não chegava a 5 milhões), eram somente 17 as cidades com mais de 100 mil habitantes. Por volta de 1890, existiam 103 cidades com população seis vezes maior ou superior a isso. Entre 1800 e 1880, “três outras cidades de mais de um milhão de habitantes” se somavam a Londres: Paris, Berlim e Viena. (HOBSBAWM, **A era dos impérios...** p. 40). Nas grandes cidades européias, perambulavam, então, milhares de pessoas miseráveis. Nelas, vivia-se a experiência da multidão, do caos, da perplexidade, da solidão, do amor à primeira e à última vista, da perda de identidade, do refúgio na multidão, e do anonimato, que permite usufruir de todas as experiências e de todos os vícios. Experimentava-se a cidade esconderijo, onde é preciso seguir pistas, como fazem os detetives, onde o mundo está em movimento constante e o progresso dos meios de transporte e das máquinas, está ao alcance das mãos, ainda que, para muitos, fugazmente desfrutado ou inacessível. Esses e outros traços de modernidade estão presentes nos escritos de Edgar Allan Poe, Baudelaire, Walter Benjamin, Eugen Weber, Marshall Berman e tantos outros intelectuais – modernidade ainda distante da Curitiba do início do século XX.

⁹⁴ SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. **História da vida privada no Brasil: República, da belle époque à era do rádio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 533-34.

II. MODERNIDADE, RÁDIO E TELEVISÃO

1. Épocas de modernidade

No final do século XIX, como se sabe, Curitiba começou a tomar contato com as novidades desenvolvidas principalmente na Europa e nos Estados Unidos. Timidamente, a singela capital paranaense foi incorporando ares de cidade maior e, aos poucos, se integrando ao extraordinário processo de mudanças que se propagava pelo mundo.

Nesse arrebatador movimento que, desde os Oitocentos, surpreende homens e sociedades, são percebidas distintas conjunturas. Uma delas corresponde à Revolução Industrial, em que, potencialmente, delineara-se a Revolução Científico-Tecnológica, que representou novo salto no processo de desenvolvimento então em curso, e que se tornou mais forte e perceptível a partir de 1870. Essa é a modernidade vivenciada pelo poeta Baudelaire (1821-1867), analisada em seus textos.

Para Baudelaire, modernidade “é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável”.⁹⁵ Assim, para identificar a modernidade, precisamos descobrir, no eterno, o transitório; num quadro, ou na moda, como exemplifica o autor, o que cada um tem de poético “no histórico”. Portanto, além de um elemento eterno e invariável, constitui o belo um elemento “relativo, circunstancial, que será, se quisermos, sucessiva ou combinadamente, a época, a moral, a paixão”.⁹⁶ É esse último que aproxima o elemento eterno da natureza humana; eliminado, restaria apenas a beleza abstrata, eterna e invariável. Se cada época tem, pois, um olhar, um sorriso e um porte, apreendidos pelo pintor em sua obra, existiu “uma modernidade para cada pintor antigo”, escreve o autor.⁹⁷ A partir de Baudelaire, e considerando a incomensurabilidade do tempo, é possível dizer que a modernidade estaria na época, e nela, o que lhe dá colorido próprio. Nesse sentido, modernidade é a configuração específica de cada época, reunindo os elementos que lhe conferem determinadas características, e que a diferenciam da época seguinte ou da anterior. Existiriam, pois,

⁹⁵ BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**: o pintor da vida moderna. (org. Teixeira Coelho). 3 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 25. (Coleção Leitura).

⁹⁶ Ibid., p. 10.

⁹⁷ Ibid., p. 10, 11, 24-26.

tantas modernidades quantas as configurações assumidas por uma determinada sociedade no transcurso de sua história.

A modernidade experimentada por Baudelaire, que já anunciava o mundo de hoje, instigou importantes reflexões sobre a cidade, o homem e a multidão; fez, também, com que inúmeras verdades e percepções, até então correntes, fossem profundamente reformuladas. As transformações que tiveram lugar, portanto, entre as últimas décadas do século XIX e a Primeira Guerra Mundial, ao consolidarem novo substrato científico e material, criaram condições para novos modos de pensar e de usufruir a vida. Nesse processo, foi decisivo o avanço da produção tecnológica, concomitantemente à expansão da economia e das novas relações políticas, econômicas, sociais, culturais e geopolíticas que demarcariam e distinguiriam os novos tempos. À noção de tempo passou a ser incorporada, paulatinamente, uma aceleração que hoje reflete o estilo de vida que se tornou usual nas grandes cidades.

No entanto, nesse contínuo movimento das sociedades, podem ocorrer certas situações limite, como a Primeira Guerra, com sua inusitada escala de destruição em massa, propiciada pelos equipamentos então disponíveis. Tais situações, com sua complexidade, seus desafios e, por vezes, sua tragicidade, acabam servindo de momento e palco para novidades. Nas conjunturas que representam esses pontos de inflexão, crise, ruptura ou descontinuidade de antigos padrões, mudanças forçosamente ocorrem ou ganham força. Às vezes, tecnologias ainda restritas, utilizadas e testadas em épocas de crise, como aconteceu com o rádio na Primeira Guerra, acabam, depois, assumindo nova dimensão e conquistando o mundo.

No início do século XX, portanto, já estava em curso uma nova época, outra modernidade,⁹⁸ fundada na que a antecedeu. Nela coexistiriam, por diferentes períodos, novos e antigos conhecimentos, objetos, formas de trabalho e de produção, alguns dos quais sobreviveriam ao tempo. Sem dúvida, mostrava-se, em matizes fortes, o mundo em que vivemos, detentor de saberes que se sofisticariam nas décadas seguintes.

⁹⁸ A modernidade associada à Revolução Industrial, descrita por Baudelaire, é, segundo Ortiz, a época das estradas de ferro, da iluminação a gás, do telégrafo e do início da fotografia. A segunda modernidade coincide com novo substrato técnico: eletricidade, automóvel, avião, cinema, rádio. (ORTIZ, **Cultura e...** p. 31). Nicolau Sevcenko acrescenta, à descrição da Revolução Científico-Tecnológica, as aplicações da eletricidade, as primeiras usinas hidro e termelétricas, a utilização de derivados do petróleo, as indústrias químicas, as fundições, as siderúrgicas e os primeiros materiais plásticos. (SEVCENKO, **A corrida...**, p. 15).

O advento dessa modernidade trouxe consigo algo inédito: até então, nunca tanta gente havia sido atingida tão profundamente por mudanças que transformaram o modo de viver, os antigos valores e percepções, a organização das sociedades e o dia-a-dia dos indivíduos. Populações cada vez mais urbanas se viram diante de outro mundo, fundado em nova base material, ao qual tiveram que se adaptar e que trouxe mudanças culturais e sociais. Assim, ao mesmo tempo em que o automóvel representou nova opção de transporte, seu uso redimensionou as noções de tempo e distância; ao iluminar os interiores e possibilitar o uso do gramofone e de elevadores, por exemplo, a eletricidade propiciou mudanças de hábitos e um conforto antes desconhecido; o telefone, apesar da distância espacial, aproximou pessoas e passou a servir como instrumento de trabalho.⁹⁹ A fotografia se popularizou, nas fotos de estúdio e nos serviços de algum fotógrafo para perenizar, em papel especial, um retrato, uma cena familiar ou solenidade importante. Com as câmeras portáteis que chegaram ao comércio no final do XIX, tornou-se mais fácil registrar, também, imagens da cidade e de acontecimentos públicos. O lazer se desdobrou em novas atividades, proporcionadas por inventos movidos pela energia elétrica, como a montanha-russa e outras máquinas automáticas reunidas em parques de diversões espalhados pelo mundo. O cinematógrafo e, em seguida, o cinema, conquistaram público. Enquanto, pelo telégrafo, mensagens chegavam a locais distantes, o rádio, ainda rudimentar, já conseguia transmitir palavras e músicas. Começava-se a pensar na transmissão de imagens sonorizadas, o que ocorreria em poucas décadas, com a televisão em preto e branco e, posteriormente, com a TV em cores, idealizadas como aplicações e desenvolvimento do que já se conhecia.

Da matriz de modernização que se configurou do final dos Oitocentos ao início dos Novecentos, vieram, igualmente, conhecimentos e invenções que impulsionaram a moderna ciência e os sistemas de produção, assim como princípios que ainda hoje regem a política, a economia e a gestão pública e empresarial. Novas formas de trabalho foram instituídas e regulamentadas a partir de então. Grandes cidades européias transformaram-se em paradigmas de modernidade, e rotinas e papéis sociais, com o tempo, tiveram que acompanhar as mudanças culturais do século XX.

Ao legado do século XIX, no entanto, somaram-se exigências decorrentes do progressivo aumento da população mundial, o que gerou uma urbanização sem

⁹⁹ ORTIZ, *Cultura e...*, p. 28-29.

precedentes. Por isso, a grande necessidade de produção de bens, de alimentos e de energia levou ao domínio e à exploração de matérias-primas e de novos potenciais energéticos em escala até então impensável. Vislumbrava-se o potencial das ciências em geral, mas era difícil imaginar os rumos desenvolvidos, posteriormente, pelas ciências biológicas e exatas e pela revolução da microeletrônica, criando novo patamar técnico e de desenvolvimento que afetaria, de algum modo, a vida de toda a humanidade.

Paulatinamente assimiladas ao dia-a-dia, tantas novidades conduziram à revisão de verdades e de visões de mundo. Em algumas décadas, estariam transformados, também, os meios de comunicação, especialmente à medida que, ao rol de novidades conhecidas no início dos Novecentos, viriam somar-se o rádio de válvula, a televisão e, recentemente, a informática, hoje tecnologias interligadas, em contínuo processo de desenvolvimento.

Inerente à condição humana, a comunicação também sofreu os avanços da revolução tecnológica desenvolvida a partir do século XIX. Para Peter Burke, essa relação é clara: “A tecnologia nunca pode ser separada da economia, e o conceito de revolução industrial precedeu o de revolução da comunicação – longa, contínua e eterna”. Para Burke, o conceito de revolução da comunicação só estaria totalmente formulado no final dos Novecentos, embora tivesse começado a tomar forma no século anterior.¹⁰⁰ Sem dúvida, é no mundo de hoje que se tem uma noção mais nítida da extensão e importância das tecnologias da comunicação nos incontáveis segmentos da atividade humana – tecnologias que invadiram por completo o nosso cotidiano e continuam em ebulição, produzindo novidades.

Conclui-se, pois, que a noção de modernidade, relacionada a uma certa época e a um substrato material que a sustenta, adquire matizes próprios ao traduzir elementos e significados diferenciados, próprios de seu tempo: para se expressar, a modernidade precisa de um suporte material que se modifica ao longo do tempo.¹⁰¹ Assim, o início de uma nova época já existe, potencialmente, na época que a precede.

Ao reunir alguns dados sobre o século XX, Sevcenko confirma a importância das mudanças tecnológicas ocorridas dos Oitocentos em diante: “Se somássemos todas as

¹⁰⁰ BURKE, Peter. In: BRIGGS, **Uma história...**, p. 111.

¹⁰¹ Ao compilar informações para sua obra inacabada, *Paris, capital do século XIX*, Benjamin se deteve em assuntos como ferrovias, sistemas de iluminação, construções em ferro, etc. Ele percebeu que a modernidade está ancorada numa base material, sem a qual ela não pode se expressar. Por isso, os elementos que conformam a cidade lhe chamaram tanto a atenção, como as “passagens” e os *grands magasins*. (ORTIZ, **Cultura e...**, p. 29-30).

descobertas científicas, invenções e inovações técnicas realizadas pelos seres humanos desde as origens da nossa espécie até hoje, chegaríamos à conclusão de que mais de oitenta por cento de todas elas se deram nos últimos cem anos. Dessas, mais de dois terços ocorreram concentradamente após a Segunda Guerra”.¹⁰²

Acompanhado por vários historiadores, Sevcenko se mostra categórico ao reafirmar uma certeza: “na passagem para o século XX, portanto, o mundo já era praticamente tal como o conhecemos”.¹⁰³ Quando a Revolução Científico-Tecnológica se fez sentir em todo seu impacto e plenitude, já estávamos vivendo o mundo em que estamos inseridos. Nessa nova configuração histórica, encontramos nosso mundo, nossa identidade,¹⁰⁴ pois nela, como se viu, está a base, a matriz de praticamente tudo o que compõe o nosso cotidiano.

2. Na ebulição dos Novecentos, o rádio e a TV

No movimento que gerou o mundo do século XX, sobressaiu, na área de comunicação, inicialmente, o rádio. Mais tarde, como concretização de idéias inspiradas no telégrafo e no próprio rádio, em fase de experimentações, surgiu a intenção de se descobrir uma forma de transmitir, com o som, imagens: nascia o projeto de televisão. O rádio serviu, então, de inspiração e espelho para a televisão que surgia.

Primeiro meio de comunicação a falar diretamente ao indivíduo, sensibilizando-o de forma particular, com suas mensagens, o rádio foi ouvido por milhares de pessoas e, com seus noticiários, deu nova significação aos acontecimentos. Mais tarde, ao proporcionar entretenimento e informação, a televisão também colaboraria para a difusão de novos comportamentos e criaria modismos, além de influenciar o mercado consumidor com suas propagandas. A agitação dos Novecentos motivou opiniões, debates e a reorganização e revisão de crenças, de relacionamentos, de sentimentos, de visões de mundo, de experiências pessoais, bem como dos comportamentos em sociedade e da ética.

2.1 O rádio

Nesse redemoinho que revolveu as certezas do início do século XX, foi que começaram as experiências com o rádio. No final da primeira década, com o aprimoramento dos equipamentos de transmissão e de recepção, o rádio se mostrou

¹⁰² SEVCENKO, A *corrida...*, p. 24.

¹⁰³ Ibid., p. 15.

¹⁰⁴ Ibid., p. 11.

economicamente viável em diferentes países. No entanto, era preciso criar a radiodifusão. Começaram, assim, as primeiras transmissões experimentais de concertos, óperas e peças de teatro.

Durante a Primeira Guerra Mundial, quando o rádio serviu a propósitos militares, foi idealizado nos Estados Unidos, por David Sarnoff, um aparelho receptor, uma espécie de caixa de música que funcionava em diferentes comprimentos de onda, mudados ao se acionar um botão. Sarnoff (que viria a ser administrador da *Radio Corporation of América, RCA*)¹⁰⁵ acreditava que o rádio serviria para a difusão de informações e, por isso, devia ser projetado como utilitário doméstico, como o eram, na época, o piano e o fonógrafo. Como a transmissão de música já estava solucionada, era preciso pensar na difusão de notícias, comentários e palestras.¹⁰⁶

A radiodifusão começou a ser implementada, de fato, depois da Primeira Guerra. No início, eram principalmente os radioamadores que irradiavam programas musicais; depois surgiram organizações especializadas. Nos Estados Unidos, a radiodifusão foi instituída como serviço de transmissão regular em novembro de 1920, transformando a demanda por aparelhos de rádio em febre nacional.¹⁰⁷ A *KDKA*, primeira emissora radiofônica surgida naquele país, equipada pela *Westinghouse Electric Company*, tinha na produção jornalística a base de sua programação.¹⁰⁸

Antecedendo a radiodifusão, havia sido criada nos Estados Unidos, em outubro de 1919, a *RCA*, como “uma versão civil do monopólio militar” que controlara o rádio durante a Primeira Guerra.¹⁰⁹ Sancionada pelo governo, a empresa assumiu todas as patentes de Marconi e estabeleceu ligações com a *American Telephone and Telegraph Company*, *AT&T*, com a *General Electric, GE*, e com a *Westinghouse*, que passou a produzir aparelhos de rádio para fins civis.¹¹⁰ No entanto, apesar do esforço, a *RCA* não conseguiu

¹⁰⁵ Segundo o jornalista Fernando Tude de Souza, da coluna Back Ground, de O Cruzeiro, David Sarnoff (então presidente da RCA), começara muito jovem a trabalhar na Marconi americana, núcleo da futura RCA. Interessado em eletricidade, aprofundou seus conhecimentos no *Pratt Institute*, de Nova Iorque. Um fato lhe mostrou a importância do rádio: ele, com outros radiotelegrafistas, ajudou no salvamento de mais de 600 pessoas por ocasião do naufrágio do *Titanic*. Começou, então, a criar um receptor, um *radio box music*, para levar o rádio à população em geral. (O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 52, 13 out. 1951, p. 49).

¹⁰⁶ BRIGGS, *Uma história...*, p. 165-166.

¹⁰⁷ Em outubro de 1921, nos Estados Unidos, foram registradas 12 novas emissoras; em novembro, 9, e em dezembro mais 9. No ano seguinte, 22 novas emissoras entraram no ar. (CALABRE, *A era do...*, p. 8-9).

¹⁰⁸ Id.

¹⁰⁹ Explicação de A. B. Morse, em seu livro de 1925, *Radio: Beam and Broadcast* (Rádio: alcance e difusão), mencionado por Asa Briggs, p. 162.

¹¹⁰ BRIGGS, *Uma história...*, p. 162.

estabelecer seu monopólio. A grande demanda por rádio, entre os norte-americanos, incentivou o surgimento de centenas de estações: no final de 1924, estavam em funcionamento 530 emissoras.¹¹¹ Eram, em grande parte, empreendimentos individuais, com pouca estrutura, que operavam no mesmo comprimento de onda e sem condições de se manter. Despontaram, então, outras empresas norte-americanas, como a *National Broadcasting Company, NBC*, lançada como serviço público, e a *Columbia Broadcasting System, CBS*, criada em 1927.

Instituídas inúmeras empresas de radiodifusão, em diferentes países,¹¹² o rádio revelou-se empreendimento viável, e os programas acabaram se tornando muito parecidos entre si. Onde foi adotado o modelo norte-americano de radiodifusão, a publicidade ganhou importância e proporcionou uma dinâmica financeira que antes não existia no mundo radiofônico, de modo que o rádio conseguiu se sustentar com verba publicitária.

Como já acontecia na imprensa escrita, no rádio também surgiram profissionais diferenciados: os realizadores e apresentadores de programas, conhecidos do público, e os vendedores que contatavam os anunciantes e arrecadavam as receitas dos comerciais. Logo se estabeleceu um tempo de duração para cada programa e se desenvolveu um sofisticado sistema de classificação de programação, que permitia aos patrocinadores saber o impacto do programa em que investiam. Justificavam-se, dessa forma, os diferentes custos publicitários. Posteriormente, na época da televisão, passou a se utilizar critério semelhante, fundado na audiência, para determinar o custo da publicidade.¹¹³

No final da década de 1920, em plena recessão, eram aproximadamente 14 milhões os receptores de rádio em uso nos Estados Unidos, o que fez dele um meio de comunicação de massa. Contribuiu o fato de que, naquele país, o rádio era, acima de tudo, um meio de entretenimento, colocando-se o noticiário em segundo lugar.¹¹⁴

Enquanto isso, na Europa, a radiofonia dava seus primeiros passos. Na França, a primeira estação data de 1920, e a da torre Eiffel, de 1922, embora a audiência fosse bem

¹¹¹ CALABRE, A era do..., p. 9.

¹¹² Em 1922, argentinos, canadenses, russos, espanhóis, dinamarqueses, chineses e cubanos possuíam estações de rádio com programação regular. Em 1923, a Itália nacionalizou o rádio, e a França o transformou em monopólio estatal. No ano seguinte, a Suécia instituiu um modelo educativo, sem anúncios. Na América, Brasil, Argentina, Chile, Bolívia, Paraguai e Uruguai assinaram, em 1935, tratado de cooperação técnica em radiodifusão. (A Mídia Rádio no Brasil. in: <http://paginas.terra.com.br/arte/sarmentocampos/Historia.htm>).

¹¹³ BRIGGS, Uma história..., p. 167, 229.

¹¹⁴ Ibid., p. 166-168, 227.

reduzida, pois os aparelhos eram os rádios de galena.¹¹⁵ Na Grã-Bretanha, começavam a funcionar regularmente algumas emissoras radiofônicas, multiplicando-se, em pouco tempo, o número delas. Negociações com os Correios Britânicos levaram à criação da *British Broadcasting Corporation*, a *BBC*. Diante da concorrência de muitos interessados e de frequências escassas, permitiu-se o funcionamento de uma única organização de radiodifusão, independente. A *BBC* foi criada, então, como uma organização subsidiada por taxas de licença para uso (e não por verba de impostos). Isso ocorreu porque, segundo a Lei da Telegrafia sem Fio, de 1904, na Grã-Bretanha, “todos os transmissores ou receptores de sinais emitidos sem fio deveriam ter uma licença dos correios”.¹¹⁶ A *BBC* transmitiu seus primeiros programas em novembro de 1922, embora só recebesse a licença dos Correios em janeiro de 1923.¹¹⁷ Para o jornalista e professor de cinema Inimá Simões, ela é o melhor exemplo da concepção do rádio como serviço público.¹¹⁸

Moldada por John Reith, a *BBC* não era propriamente comercial, nem controlada pelo governo, embora, a partir de 1927, seus provedores fossem nomeados pela Coroa. Seus rendimentos eram restritos, fato inconcebível para os norte-americanos. Reith, contudo, acreditava que não devia oferecer às pessoas apenas o que elas queriam, pois o rádio devia estabelecer padrões e transmitir a todos os lares o que havia de melhor em conhecimento e realização humana. A *BBC* logo teve definido seu perfil: devia fornecer informação, entretenimento e educação.¹¹⁹

De dois modos foram, portanto, organizadas as estações de rádio: segundo o modelo norte-americano de radiodifusão, fundado em verbas de propaganda e publicidade, ou à moda da Grã-Bretanha, que instituiu um rádio financiado por taxas de licença para uso.¹²⁰ Ambos os sistemas serviram de modelo para grande número de radiodifusoras em todo o mundo.

¹¹⁵ PROST, Antoine. Fronteiras e espaços do privado. **História da vida privada**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 142. (História da vida privada; v. 5, p. 13-153).

O rádio de galena era um radiorreceptor primitivo que empregava o cristal de galena como detector, captando somente transmissões de estações muito próximas. (Grande Enciclopédia Delta Larousse. Rio de Janeiro: Delta, 1972, p. 2.974)

¹¹⁶ BRIGGS, **Uma história...**, p. 163.

¹¹⁷ Ibid., p. 166-169.

¹¹⁸ SIMÕES, Inimá. **A nossa TV brasileira**: por um controle social da televisão. São Paulo: Senac São Paulo, 2004, p. 18.

¹¹⁹ BRIGGS, **Uma história...**, p. 220, 224-225.

¹²⁰ A televisão, ao ser integrada ao mercado, foi disciplinada à moda do rádio: em alguns países adotou-se o modelo de TV como entretenimento, em que a publicidade garante sustentação econômica ao empreendimento; em outros, ela devia servir, prioritariamente, à formação cultural e educacional, sem estar atrelada à publicidade comercial.

Paralelamente, outros sistemas surgiram. Assim, embora vizinhos, os canadenses não quiseram seguir o modelo dos americanos, preferindo o da *BBC*, adaptando-o: desde o início, incorporaram um segmento de propaganda canadense e utilizaram a radiodifusão para reforçar a identidade nacional. Asa Briggs menciona outros sistemas de radiodifusão, anteriores a 1945, como o modelo soviético, construído segundo fundamentos marxistas-leninistas;¹²¹ o italiano, que “era propagandista”; e o francês, dirigido, desde 1928, por “um serviço público organizado pelos correios”, e que competia com 13 estações comerciais privadas.¹²²

Embora usassem a mesma tecnologia e adotassem uma divisão operacional de trabalho (locutor, roteirista, artistas, produtores, engenheiros e outros) bastante semelhante, as emissoras em funcionamento nos diferentes países não possuíam a mesma gama de programação, e os estilos de apresentação se mostravam diferenciados; não raro, os resultados obtidos pelas emissoras ficavam aquém do desejado. Apesar das dificuldades, e da luta por audiência, o objetivo da radiodifusão logo se mostrou bem definido, como explica Briggs: “Independentemente de país, regime, agência e período, a *raison d’être* de toda a radiodifusão era oferecer programas a uma grande e invisível audiência”.¹²³

Enquanto a radiodifusão se organizava e se fortalecia, os aparelhos de rádio eram aperfeiçoados. O rádio de galena logo ficou no passado, substituído pelos aparelhos de válvula, equipados com alto-falante, muito mais fáceis de sintonizar. Com eles, ocorreu, efetivamente, o desenvolvimento e a popularização do rádio pelo mundo. Cativando ouvintes por toda parte, os rádios de válvula eram fabricados em diferentes modelos. Grandes e pesados, em geral tinham lugar fixo na casa e precisavam de uma antena para sintonizar as emissoras locais e as de outras regiões. Como objeto de destaque na sala principal da casa, o rádio agregava familiares e amigos para ouvirem música e notícias.

Referindo-se à difusão do rádio nas décadas de 1930 e 1940, o historiador Eric Hobsbawm afirma que, ao contrário da imprensa e do cinema, esse terceiro veículo de massa, inteiramente novo, “baseava-se, sobretudo, na propriedade privada do que ainda era um maquinário sofisticado” e, por isso, expandira-se mais nos países relativamente prósperos. Às vésperas da Segunda Guerra Mundial, as grandes concentrações de

¹²¹ Afirma Inimá Simões que, em Moscou e nos países que por muito tempo estiveram sob a influência do Kremlin, o Estado assumiu, completamente, o controle dos meios de comunicação – as emissoras tornaram-se emissoras oficiais. (SIMÕES, *A nossa TV...*, p. 18).

¹²² BRIGGS, *Uma história...*, p. 227.

¹²³ Ibid., p. 227-229.

aparelhos estavam nos Estados Unidos, Escandinávia, Nova Zelândia e Grã-Bretanha. No entanto, ressalta o autor, nesses países onde o rádio avançou em ritmo espetacular, “mesmo os pobres podiam comprá-lo”. Como exemplo, Hobsbawm (citando, de Asa Briggs, *The history of broadcasting in the United Kingdom*, v. 1, Londres, 1961)¹²⁴ menciona 9 milhões de aparelhos vendidos, em 1939, na Grã-Bretanha, a metade comprada por pessoas de renda modesta (2,5 a 4 libras por semana) e outros 2 milhões por pessoas de renda ainda menor.¹²⁵

Buscando uma explicação para esse fenômeno de vendas, que fez com que a audiência de rádio dobrasse na época da Grande Depressão, Hobsbawm diz que o rádio “transformava a vida dos pobres”, em especial, a vida das mulheres pobres, das mulheres operárias, presas ao lar, pois trazia o mundo para dentro de casa. Como tudo o que podia ser dito, cantado ou tocado, ficava ao alcance do ouvinte, deixava de ser só o indivíduo solitário. Por essas e outras razões, o rádio, quase desconhecido no final da Primeira Grande Guerra, conquistou 10 milhões de ouvintes nos Estados Unidos em 1929, 27 milhões em 1939 e mais de 40 milhões em 1950.¹²⁶

Meio de comunicação capaz de se dirigir simultaneamente a milhares de pessoas, como se falasse a cada um, pessoalmente, o rádio mostrou-se um poderoso instrumento de informação de massa, útil para propaganda política e publicidade. Hobsbawm reconhece que, durante a Segunda Guerra, quando era intensa a busca de notícias, o rádio alcançou “a maioridade como instrumento político e meio de informação”. Naquela época, aumentou muito o número de aparelhos nos países da Europa Continental, com exceção dos que foram muito arrasados pela Guerra.¹²⁷ Nesses, o acesso a novos aparelhos se tornou difícil, pois não existiam condições para manter seu fornecimento. Findo o conflito, seriam retomadas a produção e a comercialização de rádios.¹²⁸

Enquanto as empresas de televisão lutavam para expandir seus negócios, nos Estados Unidos e na Europa o rádio adquiriu novo fôlego com a invenção do transistor, em 1947. Teve início, assim, uma revolução que colocou no mercado, como item de luxo, um aparelho portátil, o rádio transistor. A rigor, transistores eram os dispositivos eletrônicos

¹²⁴ HOBBSAWM, Eric. **Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 194.

¹²⁵ Ibid., p. 194, 260.

¹²⁶ Ibid., p. 194.

¹²⁷ Ibid., p. 195.

¹²⁸ PROST, Fronteiras e..., p. 142-43.

contidos no novo tipo de rádio. Substituindo as frágeis válvulas, os transistores exigiam pouca eletricidade e eram alimentados por pilhas. Tornou-se possível, então, produzir rádios menores, mais leves e robustos, que podiam ser ouvidos em qualquer lugar, mesmo ao ar livre.

O rádio, que até então estivera em destaque no espaço privado, começava a ser ouvido em locais que reuniam várias pessoas, como restaurantes, bares e consultórios. No fim da década de 1950, entre os franceses, as vendas de transistores já superavam as dos rádios convencionais. Produzidos em tamanho cada vez menor, mais baratos e fáceis de transportar, eles se transformaram em rádios individuais. Assim, cada um podia andar e se deslocar com seu radinho de pilha, tanto pelos espaços privados quanto públicos. Os adolescentes já não precisavam ouvir somente a programação do rádio da família. Pelo contrário, podiam escolher a música de sua preferência sem importunar os mais velhos.¹²⁹

O surgimento do rádio transistor, “primeiramente oferecido como item de luxo nos Estados Unidos, na década de 1950”, inspirou outros usos. Logo, a novidade foi adaptada aos automóveis e se tornou importante acessório. A portabilidade posteriormente seria incorporada a outras tecnologias, como a da televisão, do telefone e do computador.¹³⁰

Numa época em que os equipamentos urbanos, presentes nas cidades, já revelavam múltiplas e onipresentes tecnologias, o diálogo se tornou cada vez mais lacônico em espaços corriqueiros, como elevadores, ônibus urbanos, lojas e *hall* de edifícios. O rádio trouxe, então, uma peculiar forma de envolvimento, ainda que fluida e temporária, em que anônimos, em diferentes e distanciados espaços, participavam de uma situação comum, ao ouvir uma melodia ou acompanhar um noticiário de uma emissora de grande audiência. Tal situação é descrita por Sevcenko:

Já por outro lado é fenômeno igualmente notável como essas mesmas pessoas que não conseguem ou não toleram estabelecer comunicação entre si, se entregam uma a uma embevecidas, se o fluxo da comunicação vier, por exemplo, por meio do rádio. Partindo cada um do seu isolamento real, se encontram todos nesse território etéreo, nessa dimensão eletromagnética, nessa voz sem corpo que sussurra suave, vinda de um aparato elétrico no recanto mais íntimo do lar, repousando sobre uma toalhinha de renda caprichosamente bordada e ecoando no fundo da alma dos ouvintes, milhares, milhões, por toda parte e todos anônimos. O rádio religa o que a tecnologia havia separado.¹³¹

Em oposição à materialidade do dia-a-dia, o rádio foi o meio de comunicação que criou o que Sevcenko chama de “território etéreo”, acessado individualmente, do

¹²⁹ Id.

¹³⁰ BRIGGS, *Uma história...*, p. 232-233, 284.

¹³¹ SEVCENKO, *A capital irradiante...*, p. 585.

isolamento real onde cada um se abrigava. Como transmissor de mensagens, ele se caracterizou, então, por sensibilizar seus milhões de ouvintes sem, contudo, ensejar discussões ou vínculos entre eles. É somente nessa dimensão “etérea” que se pode, portanto, compreender a afirmação de que “o rádio religa o que a tecnologia havia separado”. A televisão também estabeleceria espaço semelhante, capaz de congregiar desconhecidos em torno de uma programação comum.¹³² No entanto, limitada durante décadas a um certo número de emissoras, e especialmente depois de criadas as redes nacionais de comunicação, a televisão manifestou um potencial ainda maior do que o rádio, para se fazer ouvir – e ver. Assim, a TV arrebanhou grande parte de antigos ouvintes, criou inúmeras gerações de telespectadores e se transformou em eficiente meio de comunicação no mundo todo.

O rádio, assim como depois a televisão, firmou-se como veículo de comunicação ao oferecer, ao seu público, repertório diário de assuntos, tornando-se comum o fato de que, desconhecidos, no mesmo momento, tivessem acesso às mesmas informações; o rádio criava “sua própria esfera pública”, afirma Hobsbawm. No entanto, para esse autor, a radiodifusão não chegou a transformar, em profundidade, a percepção da realidade: “é difícil reconhecer as inovações da cultura do rádio, pois muito daquilo que ele iniciou tornou-se parte da vida diária”, como os noticiários, entrevistas e radionovelas. “A mais profunda mudança que ele trouxe foi simultaneamente privatizar e estruturar a vida de acordo com um horário rigoroso, que daí em diante governou não apenas a esfera do

¹³² Décadas depois, a Internet traria uma nova concepção desses “espaços etéreos”, ao permitir a execução de uma infinidade de ações virtuais que podem resultar em fatos reais. Paralelamente à cidade concreta (e à vida real), se configurou uma existência virtual, delineada, inicialmente, pelo rádio e pela TV, também eles constituídos como canais de comunicação invisíveis ao espaço concreto. Sobre a percepção da cidade como cidade virtual, escreveu a professora da FAU/USP, Lucrécia D’Alessio Ferrara: “Informática, cibernética, infovias, telemática são as imaterialidades que constroem a cidade que se virtualiza; sobre os antigos espaços comerciais e industriais que detinham a forma construída da cidade, agora circulam idéias que percorrem estradas invisíveis ao espaço concreto, não ocupam o espaço, mas povoam-no de idéias que circulam sem deixar rastros concretos, mas potencialmente reais. Agora, trata-se da cidade que não é concreta, mas potencialmente real virtual: não se edifica, mas se constrói por meio das idéias que se disseminam eletronicamente, pelas fibras óticas e redes telefônicas. Essa cidade virtual se permite um espaço deslocado. Um espaço sem lugar, porque se permite estar ao mesmo tempo em múltiplos lugares; os endereços locais da cidade virtual se localizam na geografia do mundo global. O tempo e o espaço imbricam-se superpondo-se, misturando-se e negando-se. (...) A cidade virtual ensina o tempo a misturar-se no espaço e a transformar-se com ele.” Dessa perspectiva, a cidade já não existe somente como espaço concreto; ela não pode mais ser pensada somente como conjunto de espaços fragmentados – espaços de produzir, de comprar, de morar, de locomoção – como se tornou usual depois da Primeira Revolução Industrial. Existe outra cidade além da “cidade que se localiza”, explica Ferrara. (FERRARA, Lucrecia D’Alessio. **Os significados urbanos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (Edusp): Fapesp, 2000. – (Acadêmica; 31). p. 20, 21).

trabalho, mas a do lazer”. Com o rádio, novos parâmetros de tempo passaram a regular, portanto, a vida dos ouvintes mais assíduos.¹³³

Com suas qualidades e limitações, a partir da década de 1930, o som do rádio se espalhou pelo mundo e, progressivamente, foi ocupando as casas e preenchendo o silêncio, interrompendo ou adiando conversas e servindo de fundo musical para as tarefas cotidianas. Apresentado em diferentes formatos, logo o rádio conquistou espaço privilegiado sobre o balcão da sala ou numa mesinha de canto. No entanto, como já vinha ocorrendo na Europa e nos Estados Unidos, na década de 1950, em cidades como São Paulo e Rio de Janeiro, o rádio brasileiro começou a ser desbancado pela televisão, que simbolizava novos tempos.

2.2 A televisão

No processo de aperfeiçoamento dos meios de comunicação, enquanto o rádio se popularizava, trabalhava-se para viabilizar a televisão, “com a informação na sua forma mais dinâmica e universal: a imagem”, nas palavras de Vera Íris Paternostro.¹³⁴ Da associação de descobertas, experimentações e conhecimentos, acumulados em diferentes países, desde o século XIX, fatalmente surgiria a intenção de produzir e transmitir imagens acompanhadas de som, pois, afinal, já eram conhecidos a fotografia, a telegrafia e os princípios que deram vida ao rádio. Mais cedo ou mais tarde, em um ou em vários lugares, surgiria a televisão, logo aperfeiçoada e disponibilizada para produção em grande escala.

Assim, no início da década de 1920, pesquisava-se um disco perfurado que captava e transmitia imagens. Na mesma época, trabalhava-se na produção de um tubo de imagem. A grande descoberta ocorreu em 1923, quando o engenheiro Vladimir Zworykin criou o iconoscópio, um tubo a vácuo com uma tela de células fotoelétricas. Quatro anos depois, usando o iconoscópio, ele transmitiu imagens a uma distância de 45 quilômetros.¹³⁵ René Schenker, um dos homens que impulsionou o nascimento da televisão na Suíça, em entrevista editada, explicou o funcionamento do iconoscópio:

Uma vez descoberta a possibilidade de transmitir através do espaço as imagens em movimento, graças à sua decomposição em uma série de pequenos pontos luminosos que são transmitidos em forma de impulsos elétricos, só era preciso encontrar um aparelho que realizasse o processo inverso, isto é, a recomposição da imagem, funcionando como receptor. Foi isto o que conseguiu Zworykin

¹³³ HOBSBAWM, *Era dos Extremos...*, p. 194-195.

¹³⁴ PATERNOSTRO, *O texto...*, p. 21.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 22-24.

por meio do iconoscópio, um tubo eletrônico onde um feixe de elétrons bombardeia uma tela fosforescente.¹³⁶

Experiência semelhante foi realizada na Inglaterra, na mesma época, por John L. Baird. Contratado pela BBC, começou a fazer transmissões experimentais regulares.¹³⁶ Em 1928, ele lançou os fundamentos da transmissão.¹³⁷ No mesmo ano, Farnsworth desenvolveu um receptor de tubos que fazia a separação das linhas da imagem.¹³⁸ No final da década, chegavam ao mercado os primeiros televisores.

Entre as demonstrações realizadas nos Estados Unidos, nessa época, menciona-se a transmissão dos estúdios da *General Electric*, em Schenectady, para Nova Iorque, em que o governador Alfred E. Smith aceitou concorrer à presidência da República. Do mesmo estúdio, também em 1928, foi transmitida a primeira peça teatral, *The Queen's Messenger*.¹³⁹

Em Nova Iorque, em 1931, a RCA já possuía sua antena, e os estúdios da NBC funcionavam no último pavimento do edifício *Empire State*. A Torre *Eiffel*, por sua vez, passou a abrigar, em 1935, também uma antena de estúdio de televisão. No ano seguinte, a BBC fez a transmissão externa da coroação do rei George VI.¹⁴⁰ Evidencia-se, então, pelas empresas que vinham aperfeiçoando e difundindo o rádio, o interesse por novas tecnologias da comunicação, o que as levou a assumirem a televisão como um projeto tão viável quanto o rádio.

As novidades e as discussões a respeito de transmissão de imagens e de televisão chegavam ao público brasileiro em matérias de jornal, por vezes, reproduzidas de revistas estrangeiras. Assim, em Curitiba, o *Diário da Tarde* de 28 de abril de 1932 estampava a matéria “A televisão é um fato”. Informava que, nos Estados Unidos, havia a intenção de ampliar “indefinidamente o campo da radiotelefonia”. Ao chamar a atenção para a distância que separava o aparelho telefônico inventado por Graham Bell, em 1876, dos modelos da época, a matéria falava da “possibilidade de falarmos e vermos por meio do telefone, em combinação com a telefoto”. O responsável pela novidade, Barthelemy, ao aperfeiçoar os conhecimentos anteriores, propunha-se a organizar um aparelho que

¹³⁶ SCHENKER, René. Entrevista. **A Televisão**. Rio de Janeiro: Salvat Editora do Brasil, 1979, p. 19.

¹³⁶ A *British Broadcasting Corporation* foi criada por decreto real em 1º de janeiro de 1927. SCHENKER, René. Entrevista. **A Televisão**. Rio de Janeiro: Salvat Editora do Brasil, 1979, p. 47.

¹³⁷ O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 4, 12 nov. 1949, p. 32.

¹³⁸ Id.

¹³⁹ Id.

¹⁴⁰ PATERNOSTRO, **O texto...**, p. 24.

transmitiria “a voz juntamente com a figura humana, grandemente ampliada”. Tratava-se de combinar telefoto e radiotelefonia. Contudo, o objetivo maior era colocar-se diante de uma cena de teatro, num cinema ou acontecimento de rua, e “transmitir todo o conjunto com o respectivo som ou ruído”,¹⁴¹ o que exigia uma boa câmera. Esse tipo de transmissão experimental começou a ocorrer na Europa e nos Estados Unidos, onde a televisão, aos poucos, se firmou, embora fossem muitos os problemas técnicos a resolver.

Entre esses problemas, estava a deficiente reprodução de imagem pelo iconoscópio, que utilizava luz em demasia. A solução foi encontrada pelo próprio Zworykin, que desenvolveu a válvula *orthicon*, tubo de raios catódicos de grande sensibilidade que, adaptada à câmera, equilibrava a luz e melhorava a imagem – solução que perdurou pelas décadas seguintes.¹⁴² Partindo de diferentes concepções técnicas, inúmeras pesquisas, em vários países, chegaram a conclusões próximas, o que gerou uma tecnologia aplicável à indústria. Assim, a TV chegou, à década de 1940, como um sistema totalmente eletrônico e, portanto, comercialmente viável.

Superadas as dificuldades, em 1939 a *NBC* transmitiu, com sucesso, a cerimônia de abertura da Feira Mundial de Nova Iorque, que teve a presença do presidente Theodore Roosevelt. Desse modo, a televisão foi publicamente apresentada. No mesmo ano, os americanos acompanharam a visita dos soberanos ingleses. Em junho, a *NBC* produziu a primeira revista musicada, transmitida “pelo ar”, *The Pirates of Penzance*.¹⁴³ No entanto, somente em 1941 a *NBC* e a *CBS* iniciariam, de Nova Iorque, em horários previamente definidos, algumas transmissões regulares, iniciativa que teve curta duração.

A Segunda Guerra trouxe uma interrupção na trajetória da televisão. As emissoras de TV praticamente suspenderam suas atividades, e não foram licenciadas novas estações. Tanto nos Estados Unidos quanto na Europa, as pesquisas se voltaram, então, para a defesa militar. E um dos resultados dos estudos sobre televisão foi a descoberta do radar:

Ele é, em si mesmo, uma espécie de televisão com recepção reflexa dos sinais emitidos. O seu desenvolvimento chegou ao máximo quando permitiu o voo dos aeroplanos em meio à neve e à tempestade. Em janeiro de 1946, sinais foram transmitidos à lua e dela recebidos de volta! Os aviões-torpedos são dirigidos pelos mesmos princípios da televisão. E foi com ela que se apanhou e retransmitiu a explosão da bomba atômica, no atol de Bikini, em julho de 1946.¹⁴⁴

¹⁴¹ DIÁRIO DA TARDE, Curitiba, p. 3, 28 abr. 1932.

¹⁴² PATERNOSTRO, *O texto...*, p. 24.

¹⁴³ O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 4, 12 nov. 1949, p. 32.

¹⁴⁴ Id.

Nessa breve descrição, percebe-se quão intrincadas têm sido as aplicações dos princípios da física, por vezes interligadas, e em diferentes aparelhos: radar, televisão, aeroplano, avião-torpedo e bomba atômica – sem falar dos satélites de comunicação, recebendo e rebatendo sinais, os quais estavam em estudo na década de 1940. Eram equipamentos e tecnologias que, em dado momento, foram direcionados e utilizados para um único fim, a guerra. Deparamo-nos, então, com uma das faces sombrias da modernidade, a da guerra de novas estratégias e armas, que deixa um rastro de destruição não imaginado nas guerras de séculos anteriores, quando os embates se davam num círculo restrito. Com as novas armas e estratégias de guerra, homens e cidades inteiras já não estavam a salvo, sensação que tem se agravado se observarmos que a guerra moderna não mais distingue combatentes de gente comum, e civis de militares ou de terroristas. Apesar de tudo, dos conhecimentos e de tecnologias que têm servido para fins bélicos, surgem também outras aplicações, integradas ao cotidiano em tempos de paz.

Assim, embora os princípios da televisão também tenham servido para políticas e práticas beligerantes, permaneceu o interesse em transformá-la num eficaz meio de comunicação. Finda a Segunda Guerra, foram retomados o interesse e as pesquisas sobre televisão. Aperfeiçoados os equipamentos de estúdio e de recepção, surgiu o desafio de encontrar formas adequadas de transmissão de sinais a distâncias maiores do que as obtidas com estações terrestres. Um transmissor com boa potência, colocado no alto de um arranha-céu ou de uma colina, tinha o seu alcance limitado à linha do horizonte, ou seja, 80km, num raio de 160km, podendo o sinal ser prejudicado por relevo acidentado e intempéries. O mesmo ocorria com a radiotransmissão em frequência modulada (FM).

Para seguir território adentro, com o sinal de televisão e de rádio FM, era preciso construir torres repetidoras. Cada torre repassava o sinal recebido, pois não havia como melhorá-lo ou ampliá-lo. Assim, eram reproduzidas as distorções captadas, e, de torre em torre, som e imagem perdiam qualidade. Imagine-se, nessa época, quantas torres seriam necessárias para levar a televisão a todos os norte-americanos. A ligação, por cabo coaxial, entre estações de grandes cidades, formando uma rede nacional, também se mostrou tecnicamente complicada e economicamente questionável.

Como a TV teve grande aceitação nos Estados Unidos, empresas locais passaram a testar alternativas para sanar os problemas de transmissão. Em 1946, um engenheiro da *Westinghouse Electric Company*, especialista em radar para aeronaves, idealizou um

sistema chamado *estratovisão*. Propôs que um avião servisse de antena voadora para a TV comercial e a radiodifusão em FM. Receptores e transmissores especiais de televisão e FM foram instalados, então, na fortaleza voadora B-29. Os sinais de uma estação de TV, em terra, foram recebidos pela antena do avião e retransmitidos para os televisores de uma área muito maior do que a alcançada por uma torre de transmissão, passando de 160 para 700km de diâmetro a área de recepção.¹⁴⁵

Calculava-se, em 1947, que seriam necessários 14 aviões B-29, voando a 9mil metros, para fazer a transmissão de costa a costa dos Estados Unidos: oito aviões especiais, distantes uns dos outros 640km, fariam a retransmissão de uma costa a outra; outros seis completariam o sistema. A uma velocidade de 240km horários, cada rota devia ser rigorosamente circular. Na época, existiam mais de sessenta estações de televisão nos Estados Unidos. Pretendia-se, então, até 1952, disponibilizar o sinal de TV para todo o país. O sistema de *estratovisão* era uma esperança na concretização desse projeto.¹⁴⁶ No entanto, não conseguiu êxito, certamente por questões técnicas e práticas e pelo alto custo.¹⁴⁷

Apesar das dificuldades de transmissão, no final da década de 1940 crescia geometricamente, nos Estados Unidos, não apenas o número de emissoras, mas a produção de televisores. Com isso, o cinema passou por momentos difíceis, com a abrupta queda de frequência às salas de exibição,¹⁴⁸ situação que deixou apreensiva a indústria cinematográfica, que pressionou para que a televisão fosse paga, mas sem sucesso. Empresas de cinema tentaram obter concessões para televisão ou adquirir emissoras que estavam em funcionamento. Na metade da década de 1950, como saída para o impasse,

¹⁴⁵ O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 39, 16 jul. 1949, p. 20-22, 26.

¹⁴⁶ Id.

¹⁴⁷ O sistema de *estratovisão* foi testado também fora dos Estados Unidos. Em sua coluna Back Ground, de junho de 1951, O Cruzeiro publicou informações do “Almanach de la Radio e de la Television”, de Paris: “(...) foi inaugurado o Centro de TV de Moscou, em 1936. Dois anos depois, entrava em ação a estação de Leningrado. O Plano quinquenal de 1947 previa a construção de dois outros centros em Kiev e Sverdlovsk. Três estúdios serão construídos em Moscou. A TV russa usa o padrão de 625 linhas. Estão sendo realizadas experiências na “stratovisão”: aviões em “relais”, voam em alta altitude, captam as modulações e retransmitem. Entre as experiências anunciadas se destacam as realizadas com o telecinema, telefonia (que visa o estabelecimento de uma rede de televisão por linhas telefônicas), a televisão submarina, a televisão aérea e a televisão educativa (transmissão de operações cirúrgicas, etc.). As informações aqui veiculadas são de autoria de Boris Metzel”. (O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 39, 23 jun. 1951, p. 48).

¹⁴⁸ Segundo Asa Briggs, seriam mais de 150 as emissoras espalhadas pelos Estados Unidos em 1949. A produção de televisores teria passado, de 178 mil unidades, em 1947, para 15 milhões, em 1952. Informa também que “a ida média semanal ao cinema caiu de 90 milhões em 1948 para 47 milhões em 1956”. Tais números, cuja fonte não é citada pelo autor, impressionam. (BRIGGS, **Uma história...**, p. 238-239).



O Cruzeiro, 16 de julho de 1949.



começava a produção e venda de filmes para empresas de televisão do mundo todo.¹⁴⁹ Essa situação era perfeita para uma economia capitalista interessada em expandir e reforçar sua influência internacional e em difundir o *american way of life*. O Brasil tornou-se grande comprador de direitos de uso de filmes para televisão, sendo que, na década de 1950 até meados dos anos 1960, quando se fazia televisão ao vivo, eles eram necessários para compor a programação, de modo que os canais pudessem permanecer, no ar, diariamente, por várias horas.

Instalada em muitos países, na metade da década de 1950 a televisão já era sucesso mundial. Na Europa, eram 4,8 milhões de televisores em funcionamento, a maior parte na Grã-Bretanha.¹⁵⁰ Na França, em 1956, só a metade dos franceses, em um terço do território, conseguia sintonizar a TV, pois o custo de retransmissores era altíssimo. A ORTF (*L'Office de Radiodiffusion Télévision Française*) seria juridicamente criada em 1959, quando 1,4 milhão de televisores estavam presentes em aproximadamente 10% das residências. Quando o transistor foi incorporado ao televisor, diminuiu o peso, o volume e o preço, o que acelerou a difusão da televisão. Assim, em 1964, quando foi instituída a segunda emissora francesa, eram 5,4 milhões de receptores equipando 40% dos lares.¹⁵¹

Enquanto isso, nos Estados Unidos, em meados dos anos 1950, havia 36 milhões de aparelhos, o que representava, segundo Briggs, certa saturação do mercado interno. O país se preocupou, então, em vender seu produto no mercado externo. Imagine-se que, nessa época, a CBS possuía emissoras retransmissoras em Cuba, no México, em Porto Rico e no Canadá. Dez anos depois, na década de 1960, existiam emissoras de televisão em 90 países, e a audiência mundial alcançava mais de 750 milhões de pessoas.¹⁵² Definitivamente, a televisão se propagara pelos continentes,¹⁵³ exercendo importante papel na vida de diferentes sociedades. Disponibilizada, inicialmente, em preto e branco, firmou-se como meio de informação e de comunicação de massa.¹⁵⁴

¹⁴⁹ Ibid., p. 239.

¹⁵⁰ Na Grã-Bretanha, onde o número de licenças não chegava a 15 mil no fim de março de 1947, seria alcançada a marca de 1 milhão em 1952. (BRIGGS, **Uma história...**, p. 240).

¹⁵¹ PROST, *Fronteiras e...*, p. 144.

¹⁵² BRIGGS, **Uma história...**, p. 244.

¹⁵³ PATERNOSTRO, **O texto...**, p. 24-25.

¹⁵⁴ Fernando Tude de Souza, jornalista de O Cruzeiro, da coluna Back Ground, reproduz uma opinião do então presidente da RCA, David Sarnoff, publicada na revista americana *Radio Age*. “A televisão justificou nossa grande fé no seu poder como meio de diversão, informação e educação. É uma grande força espiritual e social para o nosso povo. Politicamente tem tremendas potencialidades para criar uma opinião pública informada sobre os problemas vitais do momento”. (O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 52, 13 out. 1951, p.

Vale lembrar que praticamente as mesmas instituições que tiveram seu nome ligado à radiodifusão (como a britânica *BBC* e as americanas *RCA*, *NBC* e *CBS*) depois viabilizariam a era da televisão. Os modelos administrativos definidos por essas grandes empresas para suas emissoras de televisão seguiram os parâmetros já adotados para o rádio. Assim, a *BBC*, por exemplo, não veiculava publicidade na televisão e dependia de taxas de licença para se manter. Já as emissoras americanas, comerciais, sobreviviam com seus lucros e publicidade paga. A partir desses modelos principais, cada país adotou o sistema que melhor atendia aos seus interesses e, em alguns deles, passaram a coexistir empresas de serviços públicos e empresas comerciais.¹⁵⁵ A tônica dada à programação, ora acentuadamente cultural, ora voltada para o simples entretenimento (ou combinadas), constituía-se no diferencial dos canais de TV. Fora da Europa, disseminou-se a forma norte-americana de organização comercial dos meios de comunicação, criando ambiente propício para o fortalecimento de redes de emissoras de televisão.

A popularização da televisão não eliminou, do rádio, sua aura de moderna invenção.¹⁵⁶ Como a TV não se tornou acessível a todos, imediatamente, em todos os lugares do planeta, o prestígio e o interesse pelo rádio mantiveram-se embora sob outras condições. A televisão se viu forçada, então, a desenvolver suas potencialidades como novo meio de comunicação e a encontrar o seu diferencial. Em cada país ou cultura, foi necessário encontrar, no contexto geral da linguagem de televisão, a forma de comunicação mais adequada às propostas definidas em cada emissora.

Embora, no início, a TV tivesse absorvido muito do rádio – linguagem, profissionais, organização administrativa e programação –, não tomou o seu lugar, como muitos imaginaram que aconteceria. Apesar de crenças recorrentes, novamente se

49). Embora organizada com a finalidade de entretenimento, reconhecia-se, na televisão, já no início da década de 1950, um amplo potencial que direcionaria seus usos futuros.

¹⁵⁵ BRIGGS, *Uma história...*, p. 243, 244.

¹⁵⁶ Fernando Tude de Souza comenta, em *O Cruzeiro*, um relatório de David Sarnoff aos acionistas da RCA, publicado na *Radio Age*: Sarnoff “fala com entusiasmo do progresso da televisão e da preferência do público pelos aparelhos de ‘ecran’ maior, e afirma que apesar do progresso da TV não diminuiu a marcha colossal da radiodifusão. Foram vendidos mais 14.500.000 aparelhos de rádio, enquanto no ano anterior apenas 11 milhões. (...) Foi Sarnoff quem mais se bateu pelas ondas curtas na radiodifusão. E agora é ele o entusiasta da TV nas ‘UHF’ (*ultra high frequency*). A NBC que pertence à RCA possui atualmente uma rede de rádio de 181 estações, sendo que 6 delas são operadas como propriedade da companhia. Na Televisão a NBC tem uma rede de 63 estações, sendo 5 da companhia”. (*O CRUZEIRO*. Rio de Janeiro: n. 52, 13 out. 1951, p. 49). Observe-se a organização em rede, das empresas de comunicação americanas, que alcançaria ampla eficácia na época dos satélites – organização que inspirou, no Brasil, além da rede Associada, a TV Excelsior de São Paulo, que, utilizando a tecnologia do videoteipe, desenvolveu programação disponibilizada para emissoras interessadas, mediante pagamento do direito de exibição, originando uma rede de exibição dos produtos da Excelsior.

constatou que uma novidade de grande impacto nem sempre elimina a que a antecede, as práticas ou equipamentos até então em uso. Tal certeza é partilhada pelo diretor e produtor de televisão Daniel Filho, que iniciou sua vida profissional em 1957, na TV Rio, fazendo teleteatro:

Mas a nova mídia não se desenvolveu nesse momento [final da década de 1930] por causa da Segunda Guerra Mundial. Só por volta de 1944 começaram a aparecer os primeiros programas. Eram programas de culinária, programas infantis... Não se sabia direito o que fazer com a televisão. Isso também havia acontecido com o cinema e o rádio; acontece, hoje, com a Internet. No início, não se sabe direito quais as funções da nova mídia. Alguns profetizam que uma nova mídia irá substituir os meios de comunicação mais antigos: falou-se que o cinema substituiria o teatro, a televisão mataria o rádio e assim por diante. Mas não foi assim: as coisas se somam. Algumas funções são dominadas pelo novo meio; mas nem todas.¹⁵⁷

A televisão, portanto, não substituiu o rádio que, transistorizado, se expandiu ainda mais, diversificando suas atrações e melhorando sua qualidade sonora. O rádio e a radiodifusão, quando surgiram, também não representaram o fim dos jornais, como pensaram muitos. Em 1949, o jornalista Caspary, de O Cruzeiro, defendia a idéia de que, dia a dia, a prática comprovava que o rádio era um prolongamento do jornal. “A notícia rápida, o fato sem minúcias, pertence ao rádio. Ao jornal cabe o informe detalhado, o estudo do acontecimento, os seus motivos e as suas razões.” Para ele, tão estreitamente estavam ligados o rádio e o jornal que, por vezes, homens de imprensa utilizavam informações divulgadas pelo rádio, “como sucede com os jornais do interior, e o rádio vai colher, entre a reportagem de imprensa, as notícias que divulga célere, notícias que, de outra forma, só muitas horas mais tarde se tornariam públicas!”¹⁵⁸ Além disso, naquela época, a circulação de jornais, nas cidades do interior, era muito restrita e lenta.

Se, no início, a TV representou alguma ameaça também para o cinema, não decretou o seu fim; pelo contrário, o incorporou em sua programação. O cinema aperfeiçoou suas metodologias de trabalho e equipamentos, definiu sua linguagem e firmou seu espaço e sua importância. O teatro, por sua vez, se reinventa permanentemente e, assim, realiza a constante recriação de sensibilidades. O antigo e o novo, portanto, competem, interagem e, ao definirem linguagens diferenciadas, demarcam seus espaços de atuação.

¹⁵⁷ DANIEL FILHO. **O circo eletrônico**: fazendo TV no Brasil. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001, p. 14, 16.

¹⁵⁸ O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 1, 22 out. 1949, p. 68, 70. Como se faz um jornal falado. Texto de Caspary, fotos de José Medeiros.

III. NOVIDADES NO BRASIL

1. O rádio brasileiro: ao som de novos tempos

Enquanto se ouvia falar de televisão e se sabia dos experimentos realizados na Europa e nos Estados Unidos, o rádio conquistava ouvintes brasileiros. Num país com as dimensões do nosso, que por décadas apresentou, em grande parte de seu território, baixa densidade demográfica, o rádio acabou se tornando importante veículo de comunicação. Ainda hoje, nos sítios, fazendas e barrancas de rios, isolados e de difícil acesso, e nos recônditos e esquecidos lugarejos onde o televisor ainda é um bem raro, é o rádio que ajuda os habitantes a sentirem-se, de alguma forma, integrados ao país.

A história do rádio brasileiro começou em 1922, quando ocorreu a primeira transmissão oficial, em 7 de setembro, na inauguração da Exposição Nacional do Rio de Janeiro. Essa demonstração, que integrou as comemorações do centenário da Independência, foi preparada com o auxílio das empresas norte-americanas *Westinghouse* e *Western Electric*, que instalaram estações de rádio no morro do Corcovado e na Praia Vermelha, no Rio de Janeiro. Surpresos, os presentes puderam ouvir o discurso do presidente Epitácio Pessoa e um trecho da ópera *O Guarani*, composição de Carlos Gomes executada no Teatro Municipal.

No ano seguinte, a radiodifusão deu os passos iniciais com Edgar Roquette Pinto¹⁵⁹ e Henrique Morize, que fundaram a primeira emissora brasileira, a Rádio Sociedade Rio de Janeiro.¹⁶⁰ Eles viam, no rádio, a solução para o que chamavam de *os males culturais do país*.¹⁶¹ Roquete Pinto, que era médico e antropólogo, acreditava no potencial do rádio como veículo para “a difusão da cultura e do progresso no país”, sendo que “os lares

¹⁵⁹ Na Coluna *Back Ground*, da revista O Cruzeiro, o jornalista Mário Camarinha da Silva sintetiza o significado do rádio para Roquete Pinto: “(...) o Rádio, para o Prof. Roquete Pinto é, antes de tudo, um instrumento de difusão cultural, um elemento de educação. Quando ele fundou a PRA-2, a Rádio Sociedade representava justamente a criação desse instrumento. É que Roquete Pinto, homem de ciência, pioneiro da etnologia brasileira, homem de estudo e temperamento dinâmico, soube prever que, num país de analfabetismo intenso, o rádio seria o natural substituto do livro na educação do povo. Quem não sabe ler, e tem ouvidos, é capaz de aprender de outra.” (O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 17, 10 fev. 1951, p. 40).

¹⁶⁰ Em 1936, a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro passou a ser a Rádio Ministério da Educação. (O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 40, 21 jul. 1951, p. 4)

¹⁶¹ CALABRE, A *era do...*, p. 7-11. Ver também: MOREIRA, Sonia Virgínia. No ar, uma paixão nacional. *Nossa História*. Rio de Janeiro: Vera Cruz, ano 3, n. 36, out. 2006, p. 60.

brasileiros receberiam enfim o impacto positivo da arte e da ciência”.¹⁶² Morize, presidente da Academia Brasileira de Ciência, partilhava as mesmas idéias.

Apesar das intenções, o rádio estava longe de se popularizar e precisava descobrir formas adequadas para se fazer ouvir. A historiadora Lia Calabre conta que alguns intelectuais que acompanhavam Roquette Pinto e Morize iam, na época, à Rádio Sociedade Rio de Janeiro, fazer palestras e conceder entrevistas, defendendo a necessidade de melhorar o nível cultural dos brasileiros. Com uma programação intelectualizada, o rádio “terminava sendo ouvido pelo mesmo grupo que o produzia, ou seja, era um veículo de comunicação ligado às camadas altas da população”.¹⁶³

Sevcenko confirma que havia a intenção de utilizar o rádio como veículo de cultura, pois, nos primeiros tempos, a idéia era fazer dele “uma espécie de teatro burguês irradiado, com músicas clássicas, leituras de longos textos literários, recitação poética e discursos políticos intermináveis”.¹⁶⁴ Assim, incorporando elementos da cultura dita erudita e práticas em voga nas classes mais abastadas, o rádio estava muito distante dos interesses da população em geral. Por outro lado, poucos eram os aparelhos receptores em uso.

O início do rádio no Brasil é explicado pelo sociólogo Renato Ortiz.¹⁶⁵ Diz ele que, durante a década de 1920, o rádio operou experimentalmente, com emissoras não comerciais que transmitiam programação de caráter erudito e lítero-musical. Os programas sofriam constantes interrupções e iam ao ar apenas por algumas horas diárias. Nessa década, instalaram-se no Brasil 19 emissoras, com raio de ação muito limitado. Raras e desprovidas de equipamentos mais sofisticados, as rádios eram sintonizadas somente pelos moradores da sua localidade, como o seriam, mais tarde, as primeiras emissoras de televisão.

Os aparelhos de rádio, então disponíveis, eram de galena, de escuta individual por meio de fone de ouvido. Adquiridos já montados ou em peças, eram caros e apresentavam uma recepção bastante deficitária, o que fazia da escuta radiofônica uma atividade que interessava a poucos. Tal situação começou a se modificar na própria década de 1920, quando chegaram ao Brasil os primeiros modelos com alto-falante, que permitiam escuta coletiva, montados e prontos para uso.¹⁶⁶ Embora, para utilização de receptores, fosse

¹⁶² SIMÕES, A *nossa TV...*, p. 18.

¹⁶³ CALABRE, A *era do...*, p. 21-22.

¹⁶⁴ SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante... p. 588.

¹⁶⁵ ORTIZ, Renato. A *moderna...*, p. 39-40.

¹⁶⁶ CALABRE, A *era do...*, p. 22.

necessário pagar uma taxa ao Estado pelo “uso das ondas”,¹⁶⁷ com o novo modelo de rádio aumentou o interesse do público: principiava, no país, seu processo de popularização. No entanto, muitos eram, ainda, os problemas técnicos de transmissão, de difusão e qualidade de sinal, sem falar na programação, ainda à espera de definições.

Na fase inicial do rádio brasileiro, acreditava-se na viabilidade do sistema inglês de radiodifusão, representado pela *BBC*.¹⁶⁸ Pensava-se que era viável manter emissoras por meio de pagamentos de taxas anuais, feitos pelos usuários dos serviços de radiodifusão. Segundo Inimá Simões,¹⁶⁹ as emissoras seriam sustentadas “pela solidariedade da rede de ouvintes”, o que explica o surgimento, em vários pontos do país, das “rádios clubes” e das “sociedades educadoras”. Essa expectativa resultou frustrada porque, embora o rádio conquistasse ouvintes por toda parte, o número de aparelhos vendidos seria significativo, no país, somente a partir de meados da década de 1940.¹⁷⁰

Nesse contexto, foi inaugurada em Curitiba, em 27 de junho de 1924, uma das primeiras radioemissoras do país, a Rádio Club Paranaense, cuja história foi parecida com a da Rádio Sociedade Rio de Janeiro. A transmissão inaugural ocorreu diretamente da Mansão das Rosas, residência do ervateiro Francisco Fido Fontana, um dos fundadores da rádio. Como noticiou o jornal *Gazeta do Povo*, que circulou naquele dia, a Sociedade Rádio Club Paranaense foi criada com o intuito de “difundir pela telefonia sem fio, concertos musicais, palestras instrutivas [conferências e palestras científicas, segundo seu estatuto], (...) músicas de danças e notícias de interesse geral”.¹⁷¹ De acordo com o estatuto, a Sociedade pretendia reunir amadores e interessados em radiofonia, radiotelegrafia e tudo o que se relacionasse a esse ramo, além de facilitar, aos associados, o estudo e a experimentação de processos de radiocomunicação. Pretendia, também, manter biblioteca, cursos, laboratórios para experiências e colocar no ar a emissora de rádio.¹⁷²

Instalada, inicialmente, em casas de sócios, a Rádio Club Paranaense teve dificuldades para conseguir local apropriado. Várias foram as negociações realizadas na cidade: com a prefeitura (para utilização do belvedere da Praça João Cândido), com a Sociedade Thalia e com o Clube Curitibano. Nota da *Gazeta do Povo*, de 18 de maio de

¹⁶⁷ ORTIZ, *A moderna...*, p. 39-40.

¹⁶⁸ SIMÕES, *A nossa TV...*, p. 18.

¹⁶⁹ Id.

¹⁷⁰ BRIGGS, *Uma história...*, p. 229-230.

¹⁷¹ Mendonça, Maí Nascimento. *Nas ondas do rádio*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, BOLETIM INFORMATIVO DA CASA ROMÁRIO MARTINS, v. 23, n. 115, dez. 1996, p. 7.

¹⁷² Ibid., p. 7-9, 12-15.

1925, indica que a Rádio funcionou na sede do Clube Curitibano, na época na esquina das ruas Barão do Rio Branco e 15 de Novembro. Apesar dos esforços, em 1926 as atividades foram interrompidas por cinco anos. Somente em 1931, com novos sócios, voltou à baila o assunto Rádio Club. Dois anos depois, com auxílio do governo estadual, a Club finalmente se instalou no prédio do belvedere, um dos pontos mais altos do centro da cidade.¹⁷³

Em São Paulo, o rádio também encontrava gente interessada em novidades. Assim, em 1927, a Rádio Educadora Paulista transmitiu partidas de futebol. Afastando-se dos princípios educativos que pautavam sua atuação, em 1930 ela fez campanha para Júlio Prestes, seu associado, que disputava a presidência da República. Por essa época, a Rádio Sociedade Record, também paulista, fundada em 1928 (e vendida em 1931), prometia “uma rádio jornalística, de prestação de serviços e com muito entretenimento, tudo feito de forma profissional”.¹⁷⁴ A fase amadorística do rádio começava a se tornar passado.

No início da década de 1930, com a chegada ao mercado nacional dos rádios de válvula, que apresentavam os avanços tecnológicos do país de origem e preços mais acessíveis, se intensificou sua popularização.¹⁷⁵ O rádio conquistava espaço no cotidiano de um número muito maior de ouvintes urbanos, que, seduzidos pela novidade, colaboravam para sua divulgação. Aos poucos, o som radiofônico invadiu o espaço doméstico, motivando novos comportamentos e formas de sociabilidade. A modernidade chegava com força aos lares, colocava-se ao alcance das mãos e passava a interferir ainda mais na vida privada. Ao mesmo tempo, nos espaços abertos ao público deixava-se um rádio ligado para atrair clientes e fregueses. Ao realizar programas em que o ouvinte manifestava suas opiniões, o rádio propiciou novas formas de participação e ação coletivas.

Como meio de informação e entretenimento, conquistou público em toda parte veiculando notícias da cidade e de regiões distantes.¹⁷⁶ Dirigindo-se a milhares de ouvintes, sem intermediários, sensibilizou a cada um deles de modo particular. Dessa forma, o rádio oferecia ao público um repertório de questões comuns. Estabelecia-se uma nova relação

¹⁷³ Ibid., p. 12-16.

¹⁷⁴ CALABRE, **A era do...**, p. 16-17.

¹⁷⁵ ORTIZ, **A moderna...**, p. 39-40.

¹⁷⁶ Em todos os países onde o rádio se tornou forte e popular, “não existe uma estação que não mantenha o seu serviço informativo organizado”, mesmo quando as emissoras se especializam em música, esporte, programas de auditório. “No Brasil, pertence à Rádio Tupi, do Rio, a prioridade desse serviço informativo (...)”. Com o intuito de manter seus ouvintes informados com a maior precisão e rapidez, a Rádio Tupi mantinha estreita ligação com *O Jornal*, *O Diário da Noite* e a *Agência Meridional*, de notícias. Tal sistemática de trabalho garantia agilidade tanto a jornais locais, como *O Diário do Paraná*, como aos noticiários das Emissoras Associadas de televisão, como a TV Paraná, Canal 6. (O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 1, 22 out. 1949, p. 68).

entre o indivíduo e os acontecimentos presentes nas notícias – acontecimentos ressignificados individualmente – propiciando discussões sobre assuntos de interesse geral. Inovou, ao integrar a música ao dia-a-dia da população.

Confirmava-se, no Brasil, já na década de 1930, a viabilidade do rádio como potencial meio de comunicação de massa, o que se concretizaria mais tarde, quando os aparelhos se popularizaram e os sinais passaram a ser captados em grande parte do território nacional.¹⁷⁷ Na década seguinte, mais que um ícone de modernidade, o rádio revelava sua importância no panorama cultural brasileiro, comprovada pelo grande número de emissoras implantadas no país: em 1940, eram 76 emissoras; em 1945, 117; em 1950, esse número passou para 243. Com elas, aumentou, visivelmente, o número de receptores entre a população, sendo que, em 1948, existiam mais de 3 milhões de aparelhos de rádio no Brasil.¹⁷⁸

Ao mesmo tempo em que se consolidava, nas cidades, o hábito de ouvir rádio, percebeu-se a força de que ele dispunha em momentos cruciais da vida do país, como na Revolução Constitucionalista de 1932, servindo como instrumento de propaganda do poder público constituído. Assim, na Revolução Constitucionalista, ocorreu um fato significativo, relatado por Inimá Simões: as emissoras de São Paulo foram porta-vozes das lideranças revolucionárias, na tentativa de mobilizar a cidade, a população civil e as tropas, contra Getúlio Vargas. Como forma de reação a esse episódio, o governo getulista baixou, em 1934, o Decreto n. 24.655, que criou a obrigatoriedade da retransmissão, em todo o território nacional, do programa *A Hora Nacional*, precursor de *A Voz do Brasil*. O decreto também limitou a propaganda, que não podia ultrapassar 20% do tempo de transmissão da rádio. Em 1937, com a instalação da ditadura do Estado Novo, se consolidou o projeto de radiodifusão oficial.¹⁷⁹

Para a popularização do rádio, colaborou, além do barateamento dos aparelhos, principalmente o amplo alcance de algumas rádios, como a Nacional, do Rio de Janeiro,

¹⁷⁷ Com as redes de rádio e de televisão operando a partir da década de 1970, eles se tornaram, de fato, meios de comunicação de massa.

¹⁷⁸ CAPARELLI, Sérgio. **Comunicação de massa sem massa**. 3. ed. São Paulo: Summus, 1986, p. 82.

¹⁷⁹ SIMÕES, A **nossa TV**..., p. 18-19.

Segundo Sérgio Caparelli, “Getúlio Vargas foi o primeiro a ver no rádio uma grande importância política. Ele não escondeu seu entusiasmo por ter aumentado o número de emissoras para 42, confiante que estava na organização da propaganda governamental junto da população. Era o primeiro governante brasileiro a utilizar o rádio dentro de um modelo autoritário, antevendo seu alcance”. (CAPARELLI, **Comunicação de...**, p. 81).

fundada em 1936.¹⁸⁰ Com seus transmissores de 50 quilohertz, operando em ondas médias e curtas, atingia grande parte do país, com boa recepção. A partir de então, a música de Catulo da Paixão Cearense e João Pernambucano, *Luar do Sertão*, se tornou prefixo da Rádio Nacional. Com sua letra emotiva, tocava o coração do povo brasileiro. Assim como na música, também na política o tom era, segundo Elias Thomé Saliba, de “um ufanismo ingênuo, com pitadas nativistas e regionais e um colorido francamente emocional, primeiro sério, e (...) depois irresistivelmente paródico”.¹⁸¹ Esse ufanismo pretendia forjar a imagem de uma nação de gente cordial e trabalhadora, e criar uma alma para o povo brasileiro, orgulhoso da grandeza de seu país, seus rios, praias, matas e recursos minerais, um país onde a riqueza de cada região devia contribuir para o engrandecimento da nação.

Era preciso, então, colocar no ar, e mandar para todos os recantos onde se ouvisse rádio, uma idéia de Brasil capaz de emocionar e irmanar a população em torno de um ideário comum, sob a batuta de seu grande líder, o presidente da República. O próprio Getúlio Vargas permitia que, a partir dele, se projetasse a figura de um chefe de Estado bem humorado, atento aos anseios do seu povo e que tudo fazia pelo bem-estar dos brasileiros. Assim, era de forma caricatural ou paródica que apareciam o presidente e os valorosos brasileiros: o matuto, o coronel, o chefe político do interior, o carcamano filho de imigrantes, o contraventor, o malandro carioca e a mulher – em situações e tiradas maliciosas.¹⁸²

Desse modo, a Rádio Nacional, encampada pelo Estado em 1940, servia-lhe para fazer chegar aos distantes pontos do território um discurso popular, integrador e unitário, que, de certa forma, devia inspirar e facilitar a modernização do país.¹⁸³ A emissora foi transformada, assim, no produto mais bem acabado de rádio oficial.¹⁸⁴ Inspiradas nos regimes repressivos europeus, e utilizando as técnicas de propaganda dos meios de comunicação de massa, as autoridades federais da época se serviram do rádio para construir a base de sustentação política do governo. O discurso presidencial de 1º de Maio, dirigido aos trabalhadores da Nação, então irradiado do Estádio de São Januário, no Rio de Janeiro, assim como *A Voz do Brasil*, noticiário diário, colocavam, simbolicamente, a voz

¹⁸⁰ MOREIRA, No ar, uma paixão..., p. 65.

¹⁸¹ SALIBA, Elias Thomé. A dimensão cômica da vida privada na República. **História da vida privada no Brasil**: República, da *belle époque* à era do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, v. 3, 1998, p. 350.

¹⁸² Ibid., p. 351- 353.

¹⁸³ Ibid., p. 352.

¹⁸⁴ SIMÕES, **A nossa TV**..., p. 18-19.

de Getúlio como a voz da nação. Falando diretamente a cada ouvinte e interferindo em suas emoções, o regime se consolidava e disciplinava o potencial desestabilizador daquele meio de comunicação.¹⁸⁵ Neutralizava-se, portanto, a possibilidade de o rádio servir como veículo de novas idéias e questionamentos sobre a atuação política e práticas de poder adotadas pelo Estado.

Funcionando em ondas de longo alcance, e ouvida também em Curitiba e nos estados do Sul do país, na Rádio Nacional os programas de auditório e de humor dividiam espaço com os noticiários, a Hora do Brasil e os discursos do presidente. Com eles, conviviam *jingles* comerciais, música popular e, por vezes, música clássica. Com exceção do discurso presidencial, não era muito diferente a programação das emissoras curitibanas.

Assim, da sala de casa, sintonizando a rádio local e emissoras de grande alcance, como as do Rio de Janeiro e São Paulo, o ouvinte recebia informações sobre a sua região, ouvia os comunicados de utilidade pública, os reclames de novos produtos, sintonizava-se com a capital da República e com as novidades políticas do país. Em meados da década de 1930, a radiofonia brasileira abandonaria, definitivamente, o projeto inicial dos rádios clubes e sociedades educadoras, de inspiração inglesa. Adotava-se, a partir de então, o modelo norte-americano, comercial e de entretenimento, que, posteriormente, regularia também as emissoras brasileiras de televisão.¹⁸⁶

Em 1931, pela primeira vez no Brasil, a radiodifusão foi mencionada em um texto legal, o decreto 20.047, de 27 de maio. Esse decreto estabelecia condições para a concessão de serviços radiofônicos, fixava exigências legais para os concessionários e previa a criação de uma rede nacional de rádio. Como explica o professor da UFBA, Othon Jambeiro, a “radiodifusão era concebida como sendo um serviço de interesse nacional, com caráter educativo, sendo as emissoras permitidas a vender até 10 por cento do tempo para inserção de anúncios”. Por esse dispositivo legal, foi criada, compulsoriamente, para todas as emissoras do país, a Voz do Brasil, incorporada ao Código Nacional de Telecomunicações em 1962.¹⁸⁷

Com a liberação da publicidade radiofônica, as emissoras passaram a contar com uma fonte constante de renda, o que lhes permitiu melhorar instalações e programação. Anunciantes, como a Colgate Palmolive, começaram a produzir os próprios programas:

¹⁸⁵ SEVCENKO, O prelúdio republicano..., p. 37-38.

¹⁸⁶ BRIGGS, *Uma história...*, p. 229-230.

¹⁸⁷ JAMBEIRO, *A TV no Brasil...*, p. 55.

contratavam autores, tradutores de radionovelas, radioatores, músicos e cantores. O rádio se transformou, efetivamente, num veículo comercial que oferecia programas de auditório, musicais e radionovelas, estas introduzidas no país em 1941.¹⁸⁸ Em 1952, o percentual de publicidade passou para 20%, acentuando-se o caráter comercial das emissoras. Tal fato, no entendimento de Renato Ortiz, propiciou, no Brasil, “a expansão de uma cultura popular de massa” que encontrou, no rádio, ambiente favorável para se desenvolver.¹⁸⁹ No entanto, estava-se ainda muito distante do que viria a ser a nossa indústria cultural¹⁹⁰ vinte ou trinta anos depois. Isso acontecia porque, nas décadas de 1940 e 1950, era incipiente o mercado consumidor brasileiro, especialmente no tocante aos bens culturais.

Embora, por muitos anos, fosse um meio de comunicação restrito às regiões servidas por energia elétrica¹⁹¹ – situação que começou a se modificar com o uso de aparelhos geradores de energia, com a implantação de usinas e de redes de eletricidade pelo interior do país e com o advento do rádio de pilha –, o rádio atingiu, paulatinamente, todas as camadas da sociedade.¹⁹² Segundo afirma o jornalista Anselmo Domingos, na revista *O Cruzeiro*, de fevereiro de 1949, existia no Rio de Janeiro um rádio para cada família ou grupo de nove pessoas. Levando em conta os gastos de uma família para assistir a um filme ou peça de teatro, ou visitar um parque de diversões, o rádio, na sua opinião, podia ser considerado a mais acessível das diversões. E se, por um lado, muitos consideravam excessivo o número de audições de calouros e de novelas, por outro, ofertava-se grande variedade de programas.¹⁹³

¹⁸⁸ Ortiz informa que, entre 1943 e 1945, a Rádio Nacional, do Rio de Janeiro, chegou a produzir 116 novelas. (ORTIZ, *A moderna...*, p. 40).

¹⁸⁹ Id.

¹⁹⁰ Este conhecido e discutido conceito foi forjado por Horkheimer no livro *Dialética do esclarecimento*, cuja primeira edição é de 1947. Ver também: ADORNO, Theodor W. *Educação e emancipação*. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

¹⁹¹ Segundo Sérgio Caparelli, o rádio começou a ter ressonância popular no período que antecedeu os anos 1930, embora ainda fosse reduzido o número de receptores, e se concentrassem nas cidades: “Em 1920, apenas 20% da população brasileira vivia em cidades, passando a 31,2% só em 1940. E essa distribuição da população indica que mais de 70% dos brasileiros viviam marginalizados do rádio pela deficiência de eletrificação rural. Nos centros urbanos, o rádio se transformava em veiculador de publicidade de novos produtos lançados no mercado, influenciando grupos sociais para o seu consumo.” (CAPARELLI, *Comunicação de...*, p. 80).

¹⁹² Ao utilizar informações do Censo de 1940, Lia Calabre aponta diferenças na distribuição de energia elétrica no país entre as áreas urbana, suburbana e rural. Como somente 2,11% dos domicílios rurais possuíam eletricidade, compreende-se que o índice de domicílios com aparelhos de rádio, na área rural, fosse de 0,55%. Contrastando com esses dados, 46,39% dos domicílios rurais do Distrito Federal [na época, o Rio de Janeiro] tinham energia elétrica e, 21,85% deles, aparelho de rádio. (CALABRE, *A era do...*, p. 28-29).

¹⁹³ O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 18, 19 fev. 1949, p. 33.

Em outro texto, de março de 1949, Anselmo Domingos afirma que o público, mais exigente, em vez de sintonizar uma única estação, elegera seus programas favoritos. Para isso, bastava rodar o *dial*: já não havia “estações absolutas”, o que valia era o programa. Essa mobilidade do ouvinte resultava não apenas de melhorias na transmissão e na recepção radiofônica, mas da concorrência entre as estações, temperada com criatividade, para cativar o público.¹⁹⁴

Se a Nacional tem grandes novelas a Tupi tem grandes programas. Se a Tamoio tem bons programas de discos a Cruzeiro do Sul também tem. Se a Mayrink faz bons comentários a Rádio Clube também as faz. E assim por diante. (...) O público criou para si uma espécie de liberdade.”¹⁹⁵

Tal observação valia tanto para as rádios cariocas e paulistas, como para as curitibanas, gaúchas e nordestinas. Até mesmo nas mais longínquas cidades, emissoras de alcance regional, voltadas para a sua comunidade, com idéias criativas e programas bem feitos, lançaram-se na luta por audiência, concorrendo com as emissoras dos grandes centros. Assim, conclui o jornalista, “a estação é um segundo detalhe. Embora de grande importância, ninguém discute. Mas o que se deseja provar é que a seleção do ouvinte, hoje em dia, tem por base o programa. Ele vai buscá-lo onde ele estiver. Não há mais estação tabu. O ouvinte melhorou”.¹⁹⁶

Ouvindo programação de rádio, criaram-se, portanto, inúmeras gerações de brasileiros. Além das emissoras nacionais,¹⁹⁷ para muita gente as rádios estrangeiras ajudavam a estreitar laços e o interesse por outras culturas. Um bom exemplo vem das emissoras argentinas sintonizadas no Brasil: com a *El Mundo*, de Buenos Aires, e a *Belgrano*, muitos descobriram a beleza do tango, divulgado por Carlos Gardel e outros renomados artistas da época.

Como, ao contrário dos jornais, as rádios não se concentravam nas grandes cidades, surgia um meio de comunicação voltado para as questões e os problemas locais, embora

¹⁹⁴ O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 22, 19 mar. 1949, p. 41.

¹⁹⁵ Id.

¹⁹⁶ Id.

Hoje, essas observações ainda fazem sentido quando aplicadas à televisão. Se considerarmos que é imenso o número de brasileiros com acesso apenas aos canais abertos, percebemos que a mobilidade dos telespectadores ainda é limitada pelo número de canais, o que explicaria, em parte, a grande audiência e a primazia de uma ou duas dentre as redes de televisão.

¹⁹⁷ A revista O Cruzeiro, de outubro de 1949, respondia a um leitor que, no Brasil, existiam 334 emissoras de rádio, assim distribuídas: 2 em Salvador, 13 no Distrito Federal (então Rio de Janeiro), 317 estações de ondas médias, 11 de ondas intermediárias e 6 de ondas curtas. (O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 50, 1 out. 1949, p. 6).

tivessem, por modelo de radiodifusão, as emissoras dos grandes centros.¹⁹⁸ Sintonizado inclusive nas regiões mais distantes, com programas de utilidade pública, em que havia participação da comunidade, o rádio continuou a servir como meio eficaz de comunicação direta entre moradores de localidades da mesma região. Ao mesmo tempo, oferecia entretenimento a um público heterogêneo, do campo e da cidade.

Estudioso da Comunicação no Brasil, Sérgio Caparelli observa que “justamente em sua fase de maior prestígio, o rádio assiste ao nascimento da televisão nacional, com a implantação da TV Tupi-Difusora de São Paulo, em 1950. É o primeiro passo para o deslocamento do rádio, ainda a válvulas, de seu lugar de honra na sala de visitas para a cozinha, para o quarto e para outras dependências menos nobres. No centro da sala, começa a pontificar a ainda tímida televisão”.¹⁹⁹

No entanto, com o advento da televisão, o rádio não perdeu sua condição de um dos principais meios de comunicação do país. Mesmo depois da expansão das redes de transmissão que levaram a TV às regiões interioranas, em muitos locais a dificuldade de sintonia era imensa. Assim, o rádio continuaria a ter grande importância, importância que persiste e é sempre reinventada, uma vez que, utilizando linguagens diferenciadas, e novas formas de radiodifusão, rádio e televisão não se excluem.

2 Modernidade já: eletrônica por correspondência

Embora os primeiros equipamentos de televisão tenham chegado ao país em 1949, quando começou a ser organizada a TV Tupi, dos Diários Associados, há notícia de uma demonstração pública em junho de 1939. Esse acontecimento é relatado pelo jornalista e professor da UFBA, Sérgio Mattos, baseado em revista e jornais da época.²⁰⁰ Naquela data, durante a Feira de Amostras do Rio de Janeiro, por meio de um estranho aparelho, o público pôde ver e ouvir alguns artistas da sucesso, como Francisco Alves e Dalva de Oliveira. Semelhante a uma eletrola, ele apresentava, no lugar do disco, “um pequeno

¹⁹⁸ CAPARELLI, *Comunicação de...*, p. 82.

¹⁹⁹ Id.

²⁰⁰ MATTOS, Sérgio. **História da televisão brasileira**: uma visão econômica, social e política. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 169-170.

Esther Hamburger, socióloga que estuda a televisão brasileira, também faz referência a essa primeira demonstração de televisão no Brasil, ocorrida em 2 de junho de 1939, no Rio de Janeiro, para a qual foram trazidos equipamentos da Alemanha. (HAMBURGER, Esther. *Diluído fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano. História da vida privada no Brasil*: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v. 4, p. 446).

quadro de vidro fosco”, segundo a revista *Carioca*. Consta que a *Telefunken* instalara, no espaço da Feira, um pequeno estúdio, de onde produzia som e imagem para dez receptores.

Esse acontecimento foi noticiado no jornal *O Globo*, de 10 de junho de 1939, com a seguinte manchete: “Abrindo nova fase de desenvolvimento cultural – a demonstração pública de televisão hoje, sob o patrocínio do Globo”. Para o jornal, essa primeira apresentação pública de televisão seria marco de uma nova fase “do nosso progresso”. Naquela noite, os cariocas haviam conhecido “o milagre do século: a transmissão à distância de imagem e som, uma revolução digna do século XX”.

O *Diário de Notícias* de 15 de junho, por sua vez, explica que a Exposição de Televisão fora organizada pela Repartição de Correios do III Reich, com o patrocínio do Departamento Nacional de Propaganda, do governo brasileiro. Tratava-se de uma exposição organizada pelo Ministério dos Correios da Alemanha, com convites distribuídos pelo Ministério da Justiça do Brasil. Instalada num pavilhão da Feira de Amostras do Rio de Janeiro, a exposição divulgou a novidade, fazendo inúmeras demonstrações. Com o início da Segunda Guerra Mundial, não se falou mais em televisão no país. O assunto voltaria à baila, dez anos depois, com as primeiras medidas voltadas para a implantação de uma emissora local.

No fim da década de 1940, quando o rádio era empreendimento bem sucedido e já se falava na implantação das primeiras emissoras de TV – ao menos em São Paulo e no Rio de Janeiro –, eram freqüentes, em revistas e em jornais, anúncios de cursos de eletrônica por correspondência, que ensinavam a confeccionar rádio e a consertar, além de rádios, televisores: “Você poderá tornar-se um técnico de rádio”, “Aprenda rádio e televisão”, “Como ganhar dinheiro no rádio” e “Faça sua fortuna estudando rádio e televisão”.²⁰¹

Vários eram os anunciantes desses cursos. Um deles, a *National Schools*, oferecia um curso “moderno, ampliado e melhorado, baseado nos últimos inventos e aperfeiçoamentos da técnica do após-guerra”. A propaganda estampada na revista indica que a escola, fundada em 1905, era norte-americana, de Los Angeles. Para melhor convencer o leitor, exhibe o desenho de uma construção grande e antiga, que remete à escola, cujo nome, em inglês, é uma referência aos Estados Unidos onde o rádio e a televisão tinham se expandido com rapidez. Prometia-se um curso bem atualizado e os

²⁰¹ O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: 1949.



EM POUCO TEMPO...
ESTUDANDO NAS HORAS VAGAS
EM SEU PRÓPRIO LAR.

**VOCÊ PODERÁ
TORNAR-SE
UM TÉCNICO DE
RÁDIO**

TELEVISÃO — CINEMA SONORO
e demais aplicações electrônicas

A "NATIONAL SCHOOLS" oferece
um Curso moderno, ampliado e me-
lhorado, baseado nos últimos inven-
tos e aperfeiçoamentos da técnica do
após-guerra.

EM LÍNGUA PORTUGUESA




NATIONAL SCHOOLS Fundada em 1905. *Inclusive!*

Conjuntos experimen-
tais, Ferramentas e um
Laboratório portátil
como o ilustrado acima.

Peça este folheto GRATIS

NATIONAL SCHOOLS
4000 SO. FIGUEROA ST., Dpto. No. PRG 1-594
LOS ANGELES 37, CALIF., E.U.A.

Remeta-me seu folheto gratuito sobre
RÁDIO-TELEVISÃO.

Nome _____ Idade _____
Rua _____ No. _____
Cidade _____ Província ou Estado _____



O Cruzeiro, 8 de janeiro de 1949.

equipamentos necessários, os “conjuntos experimentais, ferramentas e um laboratório portátil”, como mostra a ilustração. Além da avançada tecnologia em eletrônica, havia um forte argumento de persuasão: o material didático vinha em português.²⁰²

Concorrendo com a *National Schools*, o Instituto Rádio Técnico Monitor, da Rua Aurora 1021, São Paulo, fundado em 1939, se autoqualificava como a maior escola do Brasil. Para solicitar um folheto de informações gratuito, bastava completar os dados, recortar o formulário que vinha no anúncio e encaminhar para o endereço fornecido.²⁰³ Para seduzir futuros alunos, o Instituto procurava criar uma aura de eficiência, usando expressões como “ensino prático, rápido e eficiente”. O ensino por correspondência era apresentado como um “método ultramoderno”, “moderníssimo e exclusivo”, o que combinava com o imaginário da época. Usando o velho método “Aprenda Fazendo”, oferecia a possibilidade de uma profissão também moderna, a de técnico em eletrônica. Sem patrão, o técnico podia trabalhar até mesmo no espaço de sua casa. Várias eram as modalidades de cursos: rádio, rádio e televisão, e montagem e conserto de aparelhos de rádio, televisão, amplificadores, equipamentos de cinema sonoro, de radar e outros.

Para o curso de rádio por correspondência, dizia-se que a duração era de 32 semanas. Para os demais, falava-se em aproveitamento das horas de folga em cursos com duração mínima de 5 meses, em “mensalidades suavíssimas”. Os anúncios instavam o leitor a decidir o futuro, pois, mesmo sem nada entender de eletrônica, em pouco tempo ele estaria habilitado para fazer atendimento nas áreas indicadas, obtendo muito mais dinheiro do que aquele gasto com o aprendizado, o que parecia uma proposta vantajosa.

Ainda mais atraentes se mostravam os cursos ao fornecerem os materiais necessários para o aprendizado prático. Entre eles, jogo de ferramentas, aparelhos de laboratório e de testes, peças para experiências e vários manuais, como o de reparações rápidas, o de circuitos e o de válvulas, além do Dicionário Radiotécnico Brasileiro. Como ápice de sedução, um anúncio oferecia os acessórios para confeccionar um receptor de rádio de 5 válvulas, para ondas curtas e longas. Proposta quase irrecusável, portanto, a de aprender uma profissão e fazer o próprio equipamento de rádio que, para muita gente, ainda era caro.²⁰⁴ Em 1951, o *Instituto Rádio Técnico* ofereceria, aos alunos matriculados

²⁰² O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 12, 8 jan. 1949, p. 88.

²⁰³ Ibid., p. 22.

²⁰⁴ O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 24, 2 abr. 1949, p. 52.

em Rádio e Televisão, os materiais que lhes permitiriam montar um receptor próprio de TV, de 30 válvulas.²⁰⁵

No entanto, para os técnicos interessados em televisão, ainda não havia mercado para a profissão escolhida. Quando surgiram as primeiras estações de TV, em São Paulo e no Rio de Janeiro, em 1950, parte desse contingente certamente foi aproveitada. Mesmo assim, as oportunidades de trabalho eram muito limitadas, e havia necessidade de vendas significativas de televisores para que houvesse demanda por serviços especializados de reparos.

Em Curitiba, o mercado para esses profissionais surgiria na década seguinte, com as emissoras de TV inauguradas em 1960. Foi gradual, portanto, o processo de consolidação da presença dos técnicos no mercado de trabalho. Por isso, num movimento paralelo ao das vendas de aparelhos, e uma vez que muitos deles apresentavam defeitos ou os proprietários precisavam de orientação para instalá-los, foram surgindo, na cidade, as oficinas de eletrônica.

Muitos dos técnicos que encontraram trabalho nesses estabelecimentos provavelmente haviam aprendido eletrônica por correspondência. Na época, o Instituto Universal Brasileiro oferecia muitos outros cursos: além de rádio, televisão, transistores e eletrônica, havia, por exemplo, madurez ginásial, corte e costura, contabilidade, desenho artístico, publicitário, mecânico e arquitetônico, e outros, todos aprovados pelo Departamento de Ensino Profissional, e, portanto, com direito a diploma.

Os anúncios de cursos por correspondência persistiram nas páginas de revistas e de jornais, durante as décadas de 1950 e 1960. Nessa época, as cidades pequenas se viam quase que isoladas pela extrema dificuldade de transporte e de comunicação com os centros adiantados. Tornava-se, então, bastante limitado o acesso a bens duráveis em geral, entre os quais os equipamentos eletrônicos. Cursos locais, de formação profissional, eram uma raridade. Explica-se, assim, a existência prolongada desses cursos por correspondência, que acenavam com a possibilidade de formação, ainda que básica, e diploma oficial.

O interesse por essa modalidade de ensino e por matérias publicadas na área de eletrônica, deve ter motivado muitas pessoas a se informarem sobre esse campo de trabalho. Assim, em fevereiro de 1949, a redação de O Cruzeiro dizia a um leitor

²⁰⁵ O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: 6 nov. 1951, p. 111.

interessado na produção de televisores que, efetivamente, a televisão tinha vindo para ocupar posição “dominante na indústria eletrônica”. Justificando-se, afirmava que nos Estados Unidos já eram produzidos 80 mil aparelhos por mês. Previa-se a venda de 1 milhão e 600 mil unidades naquele ano, caso não houvesse “limitação da produção de válvulas de raios catódicos” – o que indica algum limite técnico ou de matéria-prima. Afinal, era novidade, no mundo, a produção em tão grande escala de aparelhos de TV. Diante de tal constatação, ficava óbvio o impacto da televisão sobre o cotidiano americano e podiam ser elaboradas conjecturas sobre o seu futuro no Brasil.²⁰⁶

3. Novidade traz novidade: televisão no Brasil

Paralelamente aos cursos de eletrônica sobre televisão, oferecidos por correspondência, criava-se certa expectativa a respeito da TV no Brasil. Essa expectativa era alimentada por matérias e breves notas divulgadas na imprensa escrita e no rádio, em que os jornalistas, ao manifestarem a sua opinião, de certa forma traduziam o pensamento de muitos. Nesse sentido, a revista *O Cruzeiro*, de tiragem nacional, pertencente aos Diários e Emissoras Associados, ajudou a construir a expectativa sobre a televisão ao divulgar matérias e notícias sobre o tema. Essa divulgação ocorreu com mais frequência no fim da década de 1940, época em que se decidiu viabilizar a televisão no Brasil.

Na edição de 5 de novembro de 1949, por exemplo, o jornalista Anselmo Domingos, em sua coluna *E o rádio continua...*, escreveu: “O ano radiofônico de 49 acaba de ser sacudido com a notícia da televisão na Tupi, bem breve, num avanço vertiginoso que nos levará à condição de quarto país do mundo onde o genial invento tem aplicação prática. Televisão teremos. Que venham agora os receptores para o público mas que Deus nos livre de termos de comprá-los no câmbio-negro”.²⁰⁷

Percebe-se, ao mesmo tempo, que a chegada da televisão, representando um sobressalto – especialmente para o rádio que estava numa fase áurea, sem concorrência –, inebria. Inebria pelas possibilidades que ela oferece, mas principalmente porque equipara o Brasil, “num avanço vertiginoso”, aos países mais adiantados do mundo – palavras que tiram o fôlego. Desponta, novamente aqui, o desejo sempre acalentado da modernidade brasileira, ainda que, nesse caso, circunscrita à televisão: “televisão teremos”. Contudo, o sonho de modernidade é imediatamente interrompido pela realidade: num país ainda pouco

²⁰⁶ O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 17, 12 fev. 1949, p. 4.

²⁰⁷ O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 5, 19 nov. 1949, p. 40.

industrializado, os equipamentos de TV e os televisores, importados, seriam caríssimos, ou seja, acessíveis a poucos.

As reportagens da década de 1940 procuravam explicar, então, a partir da Física, o sistema de transmissão de televisão, o funcionamento dos equipamentos de estúdio e o interior de uma emissora de TV, tomando como exemplo, geralmente, algum estúdio norte-americano. Noticiavam-se, também, eventos relacionados à televisão, como a visita de empresários, aos Estados Unidos, para presenciarem uma demonstração de televisão em cores. Entre os convidados, estava Chateaubriand (Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo), o que indica que estavam adiantadas as negociações com empresas americanas para a implantação da TV no Brasil.²⁰⁸ Na condição de fundador e principal representante dos Diários e Emissoras Associados,²⁰⁹ importante rede de jornais, revistas e estações de rádio, em operação no Brasil, Chateaubriand, em companhia de embaixadores brasileiros, assistiu a demonstração de TV em cores, ocorrida em 13 de outubro de 1949 e divulgada em O Cruzeiro.

No salão nobre do Washington Hotel alinhavam-se seis aparelhos receptores, através dos quais foram transmitidos para alguns convidados números de palco – uma bailarina, esvoaçando em meio de véus e *draperie* de todos os matizes, um mágico fazendo as mais incríveis prestidigitações, um terceto de lindas sopranos, e anúncios. A estação emissora e o estúdio encontravam-se a uma distância de quatro e meia milhas, no Hotel Wardman Park. Para dar uma idéia precisa do progresso do invento nos últimos anos, os receptores faziam a transmissão, uns em preto e branco, como nos aparelhos em uso no comércio, outros em duas cores, outros em três cores, e outros ainda ampliavam a tricromia sobre um mostrador de mais de dois palmos. Era como se estivéssemos a assistir a um filme colorido. Só isto já seria uma maravilha da técnica. Mas não seria uma novidade. A novidade, ali, era que a cena, as cores, a luz e as vozes vinham de um lugar distante, através do ar, e reproduzidas com toda a naturalidade, conferindo, destarte, aos espectadores um atributo que, outrora, era patrimônio exclusivo de Deus – a ubiquidade.²¹⁰

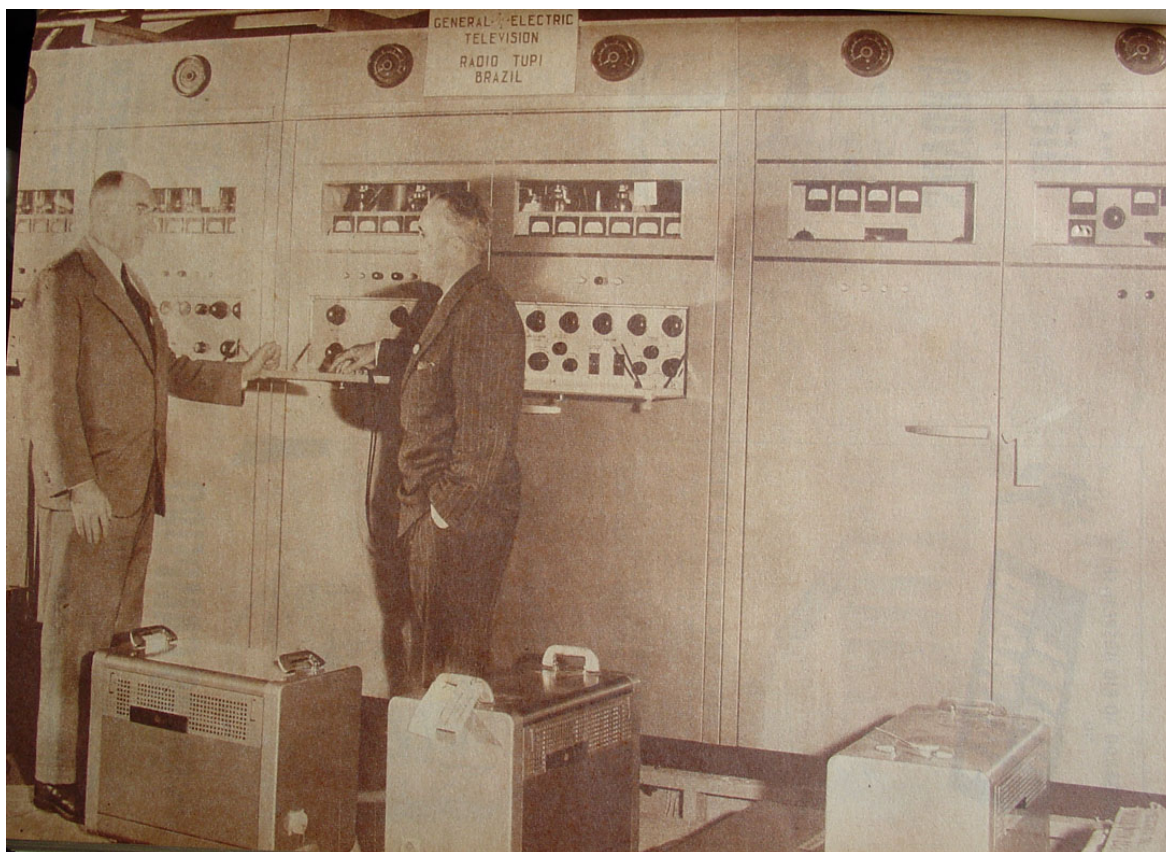
“Só isso já seria uma maravilha da técnica.” Com essa expressão, o jornalista Theophilo de Andrade não esconde seu entusiasmo e a admiração pela novidade apresentada, a transmissão em cores pela televisão, equiparada ao cinema e mais fantástica ainda quando considerada a naturalidade da imagem sonorizada, transmitida de um local distante – ao contrário do cinema, com seus filmes e projetores ao alcance da mão.

Chateaubriand, fotografado naquela ocasião, representa o olhar do empresário com

²⁰⁸ A TV Tupi seria inaugurada em setembro de 1950.

²⁰⁹ Esse primeiro império de comunicação no Brasil teve sua origem em 1921, quando Chateaubriand adquiriu, no Rio de Janeiro, o periódico *O Jornal*. Mais tarde, em 1924, ele comprou, em São Paulo, o *Diário da Noite*. Com a expansão dos negócios, formou-se uma grande rede de jornais, revistas e emissoras de rádio, rede que, a partir de 1950, se diversificou com canais de televisão.

²¹⁰ O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 4, 12 nov. 1949, p. 91.



Conjunto de equipamentos encomendados à *General Electric Television* pelo Grupo Associado. O Cruzeiro, 12 de novembro de 1949.

iniciativa e capital para inaugurar a TV em sua terra natal, o que ocorreria, de fato, em poucos meses. A idéia de trazer a televisão para o Brasil surgira após a Segunda Guerra Mundial, quando ficou claro para Chateaubriand que a televisão seria “a grande arma do jornalismo moderno. Senhor de um arrojo que não conheceu limites”, em pouco tempo ele colocaria em funcionamento a TV Tupi de São Paulo.²¹¹

Na mesma edição de novembro de 1949, encontra-se uma fotografia de página inteira mostrando o conjunto de equipamentos de televisão que a Rádio Tupi do Rio de Janeiro encomendara à *General Electric Television*, GE, para equipar sua emissora de TV. Integravam a compra, além de equipamentos fixos, unidades portáteis, móveis, para transmissão de reportagens e de programas externos. Sob o título “Um fato em foco”, uma pequena nota trazia a novidade: em quatro meses, a TV Tupi estaria instalada no Pão de Açúcar. Os estúdios funcionariam no 10º andar do edifício dos Diários Associados.²¹²

²¹¹ O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 16, 20 abr. 1968, p. 6.

²¹² O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 4, 12 nov. 1949, p. 68-69.

A revista atribuía ao fato importância imensa, ao informar que o Rio de Janeiro seria uma das primeiras cidades do mundo, e a primeira da América Latina, a possuir televisão, importância ainda mais significativa considerando que, “a não ser na América do Norte, a transmissão da imagem só existe, e de forma precária, na França e na Inglaterra”. Fica a impressão de que se acreditava (ou propunha) que, no Brasil, a situação seria diferente. A veracidade da notícia se confirmava por meio dos detalhes oferecidos ao leitor: o equipamento fora embarcado no porto de Nova Iorque, no vapor *Mormacguir*, em 17 de outubro. A foto, tirada na GE, em Syracuse, mostra Carlos Lacombe, do Brasil, e Henry Guidron, da empresa norte-americana.

Ao divulgar informações em primeira mão, O Cruzeiro colocava em grande destaque as iniciativas do grupo empresarial a que pertencia. Por diferentes meios de comunicação, presentes em várias capitais, as Associadas alardeavam, para todo o país, o assunto televisão, pois era necessário criar, em breve, uma audiência para TV. Era preciso estimular a venda de televisores para que as transmissões televisivas, previstas para logo, tivessem público.

Apesar de se anunciar, para o Rio de Janeiro, a primeira empresa de televisão do Brasil, tal fato não se concretizou. Como explica o jornalista e professor Sérgio Mattos, em 20 de janeiro de 1950 foi inaugurada a sede da TV Tupi do Rio de Janeiro, mas dificuldades técnicas impediram o início das transmissões, o que ocorreria somente no ano seguinte.²¹³ Continuaram, no decorrer de 1950, os esforços das Emissoras Associadas para viabilizar e divulgar as transmissões de TV, tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo.

Sob o título “Televisão Tupi. Pioneira da América Latina”, informava-se aos leitores da edição de 10 de junho de 1950, de O Cruzeiro, que, sobre o penhasco do Pão de Açúcar, tendo ao fundo a praia de Copacabana, operários erguiam em cimento, pedra e aço, a torre de transmissão, a Estação de Televisão da Rádio Tupi. Num país em que poucos conheciam televisão, eram os parâmetros internacionais que serviam de baliza para avaliar os equipamentos adquiridos e as iniciativas locais: “O aparelho emissor é igual aos melhores atualmente em atividade nos Estados Unidos e Inglaterra, países em que a televisão está mais desenvolvida”. Existe, no texto da notícia, a preocupação em valorizar a iniciativa dos Diários e Emissoras Associadas, que colocava o Brasil “como pioneiro da radiofonia pela imagem na América Latina”, pois, nas três Américas, até então, somente os

²¹³ MATTOS, *História da televisão...*, p. 171.

Estados Unidos possuíam estações de televisão.²¹⁴ Trabalhava-se, portanto, a imagem de um Brasil inserido na modernidade, único da América Latina a ter televisão, e que se espelhava no sistema de comunicação dos Estados Unidos.

Enquanto era aguardada a conclusão da obra (que utilizou até o bondinho do Pão de Açúcar para transportar parte da maquinaria), a *General Electric* realizava as primeiras experiências de transmissão. Para divulgar o andamento da instalação da televisão no Brasil, artistas do teatro carioca foram convidados a conhecer o estúdio privado da *General Electric*. Diante de uma cortina, como cenário, onde foram afixados o símbolo GE e os dizeres *Televisão, General Electric, Rádio Tupi, e Rio*, apresentaram-se, entre outros, Tônia Carreiro, Virgínia Lane, Eva Todor e Henriette Morineau, sendo que o locutor Carlos Frias e a atriz Aimée encenaram “o primeiro beijo televisado no Brasil”. Esta foi a segunda transmissão; havia duas semanas, ocorrera uma demonstração que contou com a presença de autoridades.²¹⁵



Artistas em visita à TV Tupi do Rio, que se preparava para iniciar suas atividades. O Cruzeiro, 27 de maio de 1950.

²¹⁴ O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 34, 10 jun. 1950, p. 58-59.

²¹⁵ O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 32, 27 maio 1950, p. 62, 64.



Antes da estréia, a TV Tupi do Rio de Janeiro fazia suas primeiras transmissões. O Cruzeiro, 27 de maio de 1950.

Agilizava-se a construção da torre de transmissão do Rio de Janeiro com olhos no esporte, para proporcionar aos futuros telespectadores a satisfação de assistir aos últimos jogos da Copa do Mundo de 1950, expectativa que se frustrou. Além de futebol e campeonatos, a televisão prometia recitais de artistas famosos, shows radiofônicos, reportagens externas e corridas de cavalos. No entanto, como alertava o engenheiro e diretor técnico da Tupi, Fernando A. Bandeira de Mello, em O Cruzeiro, no início, “considerando a inexistência de artistas e diretores artísticos, os programas constarão quase que exclusivamente de filmes, reportagens externas e talvez teatro de marionetes. Ocasionalmente teremos um ou outro ‘show’ com pessoal de rádio, teatro ou cinema, sendo de assinalar que nenhum deles satisfaz para o novo ofício”. Tal situação era previsível, pois, para a realização de programas de estúdio, era necessário criar equipes de técnicos, de apresentadores, de atores, de cantores e de garotas-propaganda, e dispor de *scripts* para televisão – enfim, era preciso formar grande número de pessoal para atuar ao vivo, o que demandava algum tempo. “A televisão não é técnica nova somente do ponto de vista eletrônico, mas sim em todos os seus setores, incluindo o artístico e comercial (até o ‘make-up’ é inteiramente diverso daquele empregado no cinema)”, escreveu, acertadamente, Bandeira de Mello, sintetizando o desafio representado pela novidade da televisão.²¹⁶

Além do mais, era preciso vencer fortes barreiras quanto ao investimento em comerciais. A principal delas talvez fosse convencer os anunciantes da viabilidade da televisão como veículo de propaganda. Para Bandeira de Mello, o fracasso comercial da TV era “manifesto em qualquer parte do mundo”, fato que talvez explicasse, segundo ele, o lento desenvolvimento da TV comercial. No entanto, a expansão da televisão comercial norte-americana, logo depois de sua implantação, parece desmentir tal afirmação.

Ao apontar as dificuldades enfrentadas pela TV Tupi, e que seriam comuns às futuras emissoras, Bandeira de Mello afirma: “Os problemas que se apresentam são de diversas naturezas, podendo ser classificados em técnicos, artísticos e comerciais, sendo talvez os primeiros aqueles de menor importância”. Para a TV Tupi, as questões técnicas eram resolvidas por seus engenheiros e os das empresas fornecedoras de equipamentos,

²¹⁶ O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 40, 22 jul. 1950, p. 92.

facilidade nem sempre encontrada pelas emissoras independentes, posteriormente criadas no país.²¹⁷

Enquanto, no Rio de Janeiro, eram sanados diversos problemas com equipamentos e concluída a instalação da torre de transmissão, trabalhava-se para viabilizar a Tupi paulista. Na verdade, ambas as emissoras vinham fazendo suas transmissões experimentais, devidamente divulgadas.

Assim, com o título “A televisão funcionando!”, o jornalista Arlindo Silva, de O Cruzeiro, anunciava que, pela primeira vez na América do Sul, audições artísticas e solenidades públicas, em São Paulo, já podiam ser transmitidas pela televisão. A primeira audição artística, em 4 de julho de 1950,²¹⁸ fora a apresentação do frei José Mojica, ex-astro de cinema e cantor, nascido no México, cujas músicas encantavam muitos brasileiros.



Frei Mojica na televisão. O Cruzeiro, 29 de julho de 1950.



²¹⁷ O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 40, 22 jul. 1950, p. 94-95.

²¹⁸ Esta data é mencionada por Esther Hamburger. (HAMBURGER, Diluindo fronteiras..., p. 446).

Tornou-se uma realidade, afinal, a televisão no Brasil. Ou melhor, na América do Sul. Há cerca de quinze dias atrás, a audição de José Mojica (...) foi reproduzida para o público paulista pela televisão, e dessa forma coube à capital paulista o privilégio, neste continente, de empregar a mais maravilhosa invenção do século, na transmissão de um programa de auditório. Como não existem aparelhos receptores nos lares dos paulistanos, os engenheiros da RCA Victor colocaram dois desses aparelhos no saguão do edifício dos “Diários Associados”, e transmitiram, lá para baixo, o programa do rei-cantor, que estava decorrendo no terceiro andar do edifício. O êxito dessa primeira transmissão foi absoluto.²¹⁹

Falando sobre a qualidade das imagens apresentadas em São Paulo, “tão nítidas e tão perfeitas”, Arlindo Silva também chama a atenção para a “verdadeira multidão” que ocorreu ao *hall* do edifício das Emissoras Associadas, para ver de perto o que era “a tão falada televisão. E todos foram embora, no fim do espetáculo, assombrados”²²⁰ – vários deles convertidos em futuros telespectadores. Note-se que essa transmissão não ultrapassou o saguão e pôde ser vista somente nos televisores ali instalados. Embora fosse uma transmissão experimental, contou com o patrocínio das goiabadas Peixe, produto bastante popular naquela época.²²¹

Numa nota publicada com o título “Televisão no Brasil”, referente ao Rio de Janeiro, a primeira frase é incisiva: “Temos finalmente a televisão em nossa terra! O grande acontecimento, em caráter definitivo, pertence às emissoras associadas, que vêm de apresentar o ex-astro cinematográfico José Mojica, primeiro em São Paulo, agora no Rio. Se em São Paulo já fora um sucesso, grande também foi o êxito da estréia na Tupi carioca”.²²² Essa demonstração, no Rio de Janeiro, ocorreu em 29 de julho de 1950, sendo que, além dos convidados, muita gente se dirigiu ao edifício das Associadas para “ver e ouvir” o programa, o que obrigou a direção a instalar um aparelho receptor junto à porta de entrada.²²³

Em todos os lugares onde ocorreram demonstrações abertas para divulgação da televisão, grande foi o entusiasmo e o interesse do público, peça-chave para que todo o investimento realizado nesse ambicioso projeto tivesse retorno.

²¹⁹ O CRUZEIRO, ano 22, n. 43, 12 ago. 1950, p. 24.

²²⁰ Id.

²²¹ SIMÕES, Inimá F. TV à Chateaubriand. In: **Um país no ar: história da TV brasileira em três canais**. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 11-121. p. 22.

No site <http://www.museudatv.com.br/nossoscomerciais/primeirospatrocinadores.htm> encontra-se a seguinte informação: “E antes, na fase experimental, a Tupi contou com o apoio da Goiabada Peixe, que bancou a viagem e toda estadia do Frei José Mojica. O patrocinador ainda financiou *shows* do cantor mexicano pelo país e sua vinda para a estréia da PRG-3 TV Tupi do Rio de Janeiro, em janeiro de 1951.”

²²² O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 40, 19 ago. 1950, p. 50.

²²³ O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 40, 19 ago. 1950, p. 50.

Como se sabe, tanto a TV Tupi do Rio de Janeiro quanto a de São Paulo ou de qualquer outra cidade, exigiram grandes investimentos. Para colocar em funcionamento a TV paulista, os Diários Associados adquiriram, nos Estados Unidos, da companhia RCA, cerca de trinta toneladas de equipamentos, explica o jornalista Gonçalo Júnior em seu livro “Pais da TV”. Com essa aquisição, realizada em fevereiro de 1949, começava a se concretizar a Tupi paulista. No mesmo mês, Chateaubriand e funcionários da fábrica norte-americana “riscaram com giz o chão do estacionamento da Rádio Tupi, no bairro do Sumaré, em São Paulo, onde seria construído o primeiro estúdio da TV associada”.²²⁴ Os modernos equipamentos, fabricados pela RCA, tiveram sua instalação organizada e supervisionada pelos engenheiros daquela empresa. Para dar continuidade ao trabalho, e em busca de conhecimentos avançados sobre eletrônica, alguns técnicos brasileiros haviam se formado nos Estados Unidos.

A partir dessa época, em toda contratação ou renovação de contrato de trabalho, ficava estipulado que o funcionário da Rádio prestaria serviços, também, na futura emissora de televisão – sob uma única contratação (e remuneração) resolvia-se, em parte, a questão da mão-de-obra para a televisão.²²⁵

Dentre os equipamentos da Tupi, em fase de instalação, o que mais atraiu os olhares dos paulistanos foi a torre de transmissão, no alto do edifício do Banco do Estado, de 34 andares. A montagem exigiu, além da construção de uma estrutura de madeira para suspender a torre, o seu içamento por cabos de aço, por fora do edifício – o que significou várias semanas de trabalho. Como no Rio de Janeiro, onde a torre foi amarrada ao fio do bondinho e levada direto ao alto do Pão de Açúcar, também em São Paulo as dificuldades foram grandes. O topo do edifício do Banco do Estado era muito apertado e estreitas as escadas, o que exigiu grande esforço dos operários e técnicos: “os engenheiros da RCA tiveram que queimar as pestanas durante certo tempo. (...) Veio um engenheiro especialmente dos Estados Unidos para fazer a sintonia da antena. Também foi preciso levar lá para cima energia elétrica necessária ao transmissor: 50 quilowatts. Como as válvulas dos ‘estágios finais’ do transmissor são refrigeradas a água destilada, foi necessário construir uma tubulação própria no 24º andar do prédio.”²²⁶ Observa-se que,

²²⁴ SILVA JÚNIOR, Gonçalo. Georges Henry, o maestro da TV. **Pais da TV**: a história da televisão brasileira contada por... São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001, p. 149-150.

²²⁵ Id..

²²⁶ O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 43, 12 ago. 1950, p. 80, 84.

tanto em São Paulo quanto em outras cidades do país, não existiam locais adequados para receber equipamentos e estúdios de televisão: improvisos e adaptações marcaram essa fase inicial de instalação da TV brasileira.



O Cruzeiro, 28 de outubro de 1950.

Em São Paulo, para organizar a televisão, foram nomeados quatro diretores: como coordenador do projeto, o baiano Dermeval da Costa Lima, diretor artístico da Rádio Tupi; para dirigir a parte técnica, Mário Alderighi, especializado em montagem de transmissores de rádio; o maestro francês Georges Henry, diretor musical da Rádio Tupi, que por três anos integrara a orquestra *Lecuonas Cuban Boys*, do maestro Ernesto Lecuonas, conhecida internacionalmente; e, como assistente, Cassiano Gabus Mendes, “de apenas vinte anos, que escrevia e dirigia peças de radioteatro, fazia sonoplastia, irradiava futebol e produzia programas de auditório para a rádio associada”.²²⁷

Para George Henry, responsável por um grupo de quarenta músicos e cantores da TV Tupi paulista (e que acumulava a mesma função na rádio), muitos foram os empecilhos, as metas e os desafios da televisão em sua fase experimental, “mas sem qualquer planejamento”. Muitas foram, também, as experiências com imagens, os testes e

²²⁷ SILVA JÚNIOR, Georges Henry..., 149-150.

as provas, num processo que levou meses antes de os primeiros sinais irem ao ar. Assim, embora tudo tivesse sido pensado e preparado por mais de um ano, até a inauguração da TV paulista, continuava sem resposta a grande questão: a quem seria transmitido o sinal da Tupi, se raros eram os aparelhos de TV existentes no país?

Retomando passagens relatadas pelo jornalista Fernando Morais, em *Chatô, o Rei do Brasil*, lançado em 1994, Gonçalo Júnior conta que, um mês antes da inauguração da Tupi de São Paulo, o engenheiro-chefe da RCA Victor para o Brasil (que supervisionou toda a instalação da emissora), Walter Obermüller, descobriu que na cidade ninguém possuía televisor. Para acalmá-lo, Chateaubriand teria prometido resolver o problema. Ao saber que nem o presidente da República conseguiria diminuir o prazo burocrático de dois meses para que televisores fossem importados e liberados pela alfândega “em tempo de chegarem para a data de lançamento da Tupi, Chatô não hesitou e mandou trazer duzentos televisores por contrabando, como revela Fernando Morais”.²²⁸ Fatos pitorescos, como esse, certamente marcaram a vida de Chateaubriand, para quem não existiam obstáculos intransponíveis para atingir os objetivos por ele traçados.

Iniciadas as atividades das emissoras de TV, ainda que experimentais, ficou claro que não bastava divulgar a televisão nas rádios e em jornais, nem anunciar, para breve, a sua instalação no país. A população precisava saber como funcionavam, na prática, a emissora e os televisores. Nesse sentido, embora úteis, as demonstrações públicas eram vistas por pouca gente. Mais do que tudo isso, era fundamental colocar à venda, no comércio, os aparelhos receptores. Como não havia fábrica de televisores no país, era preciso importá-los. Assim, os representantes brasileiros das principais marcas de televisores deram início ao processo de importação. Segundo Bandeira de Mello, “a aquisição é um pouco complicada, dada a limitação de importação. Na GE já existe fila, para a compra da primeira partida de 2.400 receptores.”²²⁹ Passo a passo, portanto, seriam resolvidos problemas, que iam desde a viabilização da televisão até a aquisição de televisores, pelos consumidores.

Ainda não haviam sido oficialmente inauguradas as emissoras de televisão do Rio e de São Paulo, quando os fabricantes de receptores já anunciavam seus produtos. É significativa a propaganda de página inteira de televisores GE, publicada em *O Cruzeiro*, em 9 de setembro de 1950, com os dizeres: “Breve televisão – uma realidade ... com o

²²⁸ Ibid., p. 149.

²²⁹ O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 40, 22 jul. 1950, p. 92.

transmissor G-E da Tupi – TV”. A palavra *Breve*, dentro de uma seta, apontada para o Pão de Açúcar, remete aos equipamentos e à antena da TV Tupi, instalados pela GE no topo do morro, para viabilizar a emissora carioca. A mesma referência aparece no final do anúncio, como *slogan* e logomarca: “Televisão G-E leva o espetáculo à sua casa”, com a marca GE estampada Pão de Açúcar.

Esse anúncio é ilustrado pelo desenho de um televisor, cujo modelo lembra um rádio, grande, de época, e não os modelos de televisor que se tornaram comuns no comércio. A televisão é apresentada como um “veículo de progresso” que, em breve, ofereceria aos telespectadores grandes espetáculos, graças ao “magnífico Receptor G-E, do último tipo apresentado nos Estados Unidos” – referência que traduz um aval, uma garantia especial para os produtos GE. Valoriza-se a qualidade técnica dos televisores, capazes de reproduzir imagens “com a mais perfeita nitidez”, fruto de grandes pesquisas na área da eletrônica. Essa afirmação da qualidade GE se estende para “o moderno transmissor da Tupi-TV” e, assim, os leitores são chamados a reconhecer a importância dos equipamentos da GE para o início da TV brasileira. Essa importância é ressaltada no fim do anúncio: “Tanto o moderno transmissor da Tupi-TV como os receptores que V. breve poderá ter em sua casa, representam mais uma afirmação da liderança mundial da *General Electric* nos domínios da eletrônica e da televisão”. Desse modo, a Sociedade Anônima se colocava como empresa de peso no mundo da eletrônica, que se expandia aceleradamente por todos os países, e destacava seu papel nos novos tempos de modernidade.²³⁰ Valoriza-se, ao máximo, não só a indústria GE de modernos equipamentos eletrônicos, em expansão pelo mundo, como a idéia de progresso, a qualidade técnica resultante de pesquisas científicas e os Estados Unidos como referência de qualidade e modernidade.

Vê-se, portanto, que, já no final da década de 1940, Assis Chateaubriand decidira implantar a televisão no país, injetando novo fôlego aos Diários Associados. Para ele, que já vinha fazendo contatos com empresas norte-americanas, o modelo comercial de televisão se mostrou mais viável. Em que pese seu prestígio e grande trânsito nos meios políticos e no governo da República, confirmou-se, como modelo dos Diários e Emissoras Associados, o norte-americano. O fato de a Rádio Tupi pertencer às Associadas facilitaria

²³⁰ O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 47, 9 set. 1950, p. 103.

BREVE

TELEVISÃO - uma realidade!

... com o transmissor G-E
da Tupi - TV

Você desfrutará desse novo veículo de progresso
graças aos receptores que também a General Electric
levará pela primeira vez aos lares cariocas

Muito breve V. poderá assistir, no conforto de sua própria casa, nos maiores acontecimentos civis, esportivos, artísticos, sociais... com um magnífico Receptor G-E, do último tipo apresentado nos Estados Unidos.

Os Receptores G-E reproduzem as imagens com a mais perfeita nitidez — de noite ou de dia — e constituem o coroamento das extensas pesquisas eletrônicas que também deram lugar ao poderoso transmissor G-E ora instalado no alto do Pão de Açúcar.

Tanto o moderno transmissor da Tupi-TV como os receptores que V. breve poderá ter em sua casa, representam mais uma afirmação da liderança mundial da General Electric nos domínios da eletrônica e da televisão.



MODELO
12-16-1



GENERAL ELECTRIC

SOCIEDADE ANÔNIMA

A.452

a implantação da televisão, pois, como já foi dito, vieram do rádio, em grande parte, os primeiros profissionais de televisão.

Nas matérias publicadas entre 1950 e 1951, os Diários Associados não perderam a chance de reafirmar a supremacia da tecnologia incorporada aos equipamentos por eles adquiridos nos Estados Unidos e a preocupação que tiveram em trazer para o Brasil o que havia de mais avançado em matéria de televisão. Essa postura aparece no artigo de Arlindo Silva: “É bom saber que a TV ‘associada’ de São Paulo é da mesma potência e da mesma categoria técnica que, por exemplo, a TV da NBC de New York”.²³¹ Quanto ao maquinário, portanto, a nossa televisão se equiparava às mais adiantadas do mundo. Entretanto, o próprio autor ressalta a rapidez com que, nessa área, surgiam novidades que logo tornavam obsoletas as tecnologias anteriores: “Tal como no rádio, a televisão apresenta todos os dias melhoras, aperfeiçoamentos técnicos, de sorte que o aparelhamento que se instala hoje, já é melhor do que o que se instalou há um mês atrás.”²³²

4. A inauguração da televisão brasileira

Enquanto em São Paulo logo se mostraram adiantados os trabalhos para a implantação da televisão, no Rio de Janeiro imprevistos frustraram a intenção de inaugurar, naquela cidade, a televisão brasileira.

Apesar dos esforços, a TV Tupi carioca enfrentou uma série de problemas, relatados por Bandeira de Mello, em O Cruzeiro. Considerando o relevo da cidade e a frequência das ondas de televisão, era preciso instalar o equipamento de transmissão no local de maior altitude, para abranger a maior área possível de recepção. O lugar ideal, segundo os engenheiros, era o Corcovado, onde está o Cristo Redentor, e não o Pão de Açúcar, de altitude muito menor. “Sucedee, porém, que a Ciência e a Igreja nunca mantiveram boas relações, de tal modo que exatamente como acontecia na Idade Média, os engenheiros supervisores de montagem acabaram por conformar-se com o Pão de Açúcar, que tem apenas a metade da altura. Foi este, caros leitores, o primeiro problema que se apresentou”.²³³

²³¹ O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 43, 12 ago. 1950, p. 84.

²³² Ibid., p. 80.

²³³ O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 40, 22 jul. 1950, p. 92.

Quanto ao maquinário, outros problemas surgiram. Sem que fossem consultados os técnicos da Rádio Tupi, foram encomendados os equipamentos da *General Electric*. A empresa “acabou por mandar uma estação completa que funcionaria perfeitamente nos Estados Unidos”. Entretanto, outras eram as especificidades brasileiras: assim, a unidade móvel destinada às reportagens externas veio sem grupo gerador, pois na GE não se imaginava, por exemplo, que nos subúrbios do Rio pudesse faltar energia elétrica. Além disso, os equipamentos exigiam linhas telefônicas de primeira qualidade, para fazer a conexão sonora entre o estúdio fixo (na Rádio Tamoio)²³⁴ e o transmissor, no Pão de Açúcar. Diante das precárias linhas telefônicas em funcionamento na região, se fez necessária “uma outra unidade transmissora de modulação em frequência (FM), tal como se usava nas Rádios Tupi, Tamoio e Nacional”.²³⁵

Referindo-se ao fim de 1950, quando a TV carioca funcionava experimentalmente (e não passavam de 2 mil os televisores espalhados pela cidade), Mário Camarinha da Silva, em texto publicado em *O Cruzeiro*, levanta a seguinte questão:

Quanto saberão que a Tupi TV filma seus programas de estúdio e do edifício das Associadas os manda para o caminhão na rua e deste para a torre no Pão de Açúcar, que os põe no ar? Todos os que andaram na escola aprenderam que o som se propaga em ondas, sobrepassando montanhas, ao contrário da luz, que propaga em linha reta; mas quantos saberão explicar que em Petrópolis, atrás da serra, os receptores peguem as imagens transmitidas do Pão de Açúcar? Recorram a Einstein ou ao César Lattes para resolver o problema. Enquanto isso, os programas da Tupi TV vão sendo filmados e transmitidos sob a experiente direção de Beatriz Trone.²³⁶

Seria esse o malabarismo realizado pela emissora carioca para superar as dificuldades de transmissão do estúdio ao Pão de Açúcar, para colocar no ar a TV Tupi? Note-se que o sistema de videoteipe (VT) só seria usado, pela primeira vez no Brasil, bem mais tarde, em 1960, quando a TV Tupi gravou um teleteatro dirigido por Dionísio de Azevedo, numa adaptação de *Hamlet*.²³⁷ Antes disso, na Tupi e nas demais emissoras do país, a programação era ao vivo ou filmada; os filmes eram projetados e transmitidos pelas câmeras de TV. Depreende-se, do texto de Mário Camarinha da Silva, que, em 1950, a

²³⁴ “A TV Tupi do Rio instalou-se no quarto andar do prédio onde funcionavam as rádios Tupi e Tamoio, também Associadas, na avenida Venezuela, 43. (LORÉDO, João. **Era uma vez... a televisão**. São Paulo: Alegro, 2000, p. 5).

²³⁵ *O CRUZEIRO*. Rio de Janeiro: n. 40, 22 jul. 1950, p. 92.

²³⁶ *O CRUZEIRO*. Rio de Janeiro: n. 10, 23 dez. 1950, p. 8. Na coluna *Back Ground TV*, com o título *Hopa e Getúlio*, o autor, Mário Camarinha da Silva, faz um trocadilho: *Hopa*, de “Hopalong Cassidy, o ídolo nº 1 da América de hoje, o mocinho de cabelos brancos, tão direito que nem um beijo de despedida dava nas mocinhas que protegia nos 54 filmes que fizera de 1935 a 45”).

²³⁷ MATTOS, **História da televisão...**, p. 176.

Tupi carioca realmente filmava seus programas de estúdio. Esse processo era usado, por exemplo, em externas para telejornais e para a exibição de jogos de futebol e de provas como as realizadas no Jóquei Club.

Por sua vez, a empresa de engenharia civil responsável pela obra no Pão de Açúcar enfrentou dificuldades, como “ausência completa de água e de transporte do material”, e não conseguiu finalizar o trabalho no tempo solicitado pela Tupi. Além disso, não havia garantia de que a emissão chegasse a toda a cidade: chegaria aos lugares de onde fosse visível a antena, ou seja, até onde não houvesse obstáculos. Quanto às unidades móveis, também elas só conseguiriam mandar imagens de locais de onde fosse visível a antena do Pão de Açúcar. Para solucionar o problema, trabalhava-se com a idéia de “recepção de ondas refletidas”, ou seja, projetavam-se “duas repetidoras (uma no Corcovado e outra em Petrópolis)”. Pensava-se, em julho de 1950, em adotar a solução encontrada nos Estados Unidos, onde esse tipo de problema fora resolvido com o uso de estações repetidoras, que, do alto dos obstáculos, retransmitiam aquilo que recebiam.²³⁸

Verifica-se que, embora os equipamentos da GE possuíssem qualidade e tecnologia, e fossem testados pelo fabricante, precisavam funcionar sob outras condições técnicas, as existentes no Brasil de 1950. Assim, caso algum equipamento apresentasse defeito, era ao fornecedor e ao fabricante que se devia recorrer, o que tornava o processo de instalação ainda mais demorado. Bandeira de Mello alertava que “somente gente credenciada como a da General Electric, RCA Victor, Zenith e outras poderão mexer nessas casas de marimbondo”, pois só eles provavelmente obteriam instruções da fábrica.²³⁹ Mais uma vez, nesse episódio, a revista *O Cruzeiro* serviu de porta-voz das Associadas, explicando suas dificuldades, apontando e se isentando de responsabilidades, o que não impediu o jornalista de fazer uma sutil crítica às decisões da TV carioca, ao dizer que os técnicos de rádio não foram ouvidos quando se iniciou o processo de compra de equipamentos GE.

O fato é que, diante de tantos contratemplos e dificuldades, não seria possível para as Emissoras Associadas oficializarem o início da TV brasileira com a TV Tupi do Rio de Janeiro – ela seria inaugurada em 20 de janeiro de 1951.

Assim, a Tupi paulista tomou a dianteira e foi inaugurada em 18 de setembro de 1950 como a emissora pioneira do país. A história da televisão no Brasil e na América Latina começou, oficialmente, portanto, com a inauguração da PRF-3, Tupi-Difusora,

²³⁸ O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 40, 22 jul. 1950, p. 92.

²³⁹ Id.

Canal 3, de São Paulo. O *Show na Taba*,²⁴⁰ que reuniu música, dança, humor e dramaturgia, foi o primeiro programa da emissora, ao vivo, como era grande parte dos programas de televisão daquela época.

Participaram da inauguração cantores como Ivon Cury, Hebe Camargo e a cubana Rayo de Sol, o cômico Mazzaropi, os atores Walter Foster, Lolita Rodrigues, Márcia de Windsor e Lima Duarte, o *cast* artístico das Rádios Associadas (Difusora e Tupi) e outros artistas.²⁴¹ Encerrou-se a apresentação com “A canção da TV”, de autoria de Guilherme de Almeida e Marcelo Tupinambá.²⁴² Fora escalada para apresentar essa música, uma espécie de hino composto especialmente para a ocasião, a cantora Hebe Camargo. Na sua ausência, “A canção da TV” foi interpretada pelas atrizes Lolita Rodrigues e Vilma Bentivegna, com a participação de todo o *cast* Associado. Feito com apenas duas câmeras, o programa foi apresentado por Homero Silva, e teve a direção de Demerval Costa Lima e Cassiano Gabus Mendes.²⁴³ Segundo a edição de 28 de outubro de 1950, de O Cruzeiro, o *show* inaugural “foi grandioso” e durou “das 21,30 às 22,30 horas”.²⁴⁴

No entanto, para quem estava no estúdio da Tupi, trabalhando, a visão era outra. O diretor musical, Georges Henry, fala da tensão e da confusão presentes na emissora no dia da estréia. Os ensaios foram realizados com três câmeras desligadas e não se sabia o que iria ao ar. “O que se viu, porém, foi muita loucura e pouca coisa dando certo.” Uma das três câmeras que seriam usadas na transmissão do *show* queimou, gerando uma série de problemas, pois estava conectada diretamente às outras duas e era preciso fazer com que ambas funcionassem. O resultado foi um atraso de noventa minutos e uma história não

²⁴⁰ Para uma descrição mais completa do *Show da Taba*, ver: XAVIER, Ricardo. **Almanaque da TV**, 50 Anos de Memória e Informação. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2000.

²⁴¹ Para o jornalista e professor Laurindo Lalo Leal Filho, essas apresentações, assim como os demais programas da fase inicial da TV brasileira, “nada mais eram do que o rádio televisionado”. (LEAL FILHO, Laurindo Lalo. A TV pública. **A TV aos 50**: criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000. p. 153).

²⁴² O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 51, 7 out. 1950, p. 40l.

²⁴³ DANIEL FILHO, **O circo...**, p. 15.

²⁴⁴ Vencidas muitas dificuldades, e com inúmeras outras por superar, estava funcionando, em 1950, a televisão brasileira. Daniel Filho reproduz uma passagem que retrata o início da nossa TV. Encerrada a apresentação inaugural da TV paulista, teriam perguntado ao diretor Cassiano Gabus Mendes: “- Mas o que a gente faz amanhã? E, se dando conta do *buraco*, ele gemeu: “- Ai meu Deus do céu, temos que fazer alguma coisa amanhã...”. Para Daniel Filho, estava-se diante de uma das questões de maior complexidade na televisão, de importância estratégica, a grade de programação. (DANIEL FILHO, **O circo...**, p. 15-16). Com grande força, essa foi uma pergunta cotidianamente presente, não apenas nas emissoras paulistas e cariocas, surgidas no decorrer da década de 1950, mas acompanhou a televisão paranaense, instituída, oficialmente, em 1960.



Em 28 de outubro de 1950, a revista O Cruzeiro noticiava a inauguração da TV Tupi de São Paulo.

verdadeira, diz Georges Henry, a de que o equipamento havia pifado porque Chateaubriand quebrara, sobre ele, uma garrafa de *champagne*. Preocupado, o engenheiro da RCA, Walther Obermüller, quis cancelar a inauguração, mas Cassiano ignorou a ordem e mandou que todos esquecessem os ensaios dos últimos meses e improvisassem, sob sua direção. Assim, o programa acabou indo imediatamente ao ar, provocando a fúria do técnico, que abandonou o estúdio. Para o maestro Georges Henry, “o Cassiano foi o grande herói daquilo tudo, movido pela energia do desespero que, por muito tempo, seria o método de funcionamento da Tupi, a improvisação”.²⁴⁵ Essa improvisação, na verdade, deu a tônica ao período em que se fez televisão ao vivo, quando se enfrentava, no ar, as deficiências de aparelhagem e a falta de profissionais experientes.

Apesar da correria e de todos os esforços, sabia-se que o *show* inaugural seria acompanhado por reduzido número de paulistas, possuidores de receptores. “Por isso, na verdade, o ato em si de inauguração da Tupi funcionaria apenas para marcar o início de um negócio”, reconheceu Georges Henry.²⁴⁶ Mesmo assim, consta que Chateaubriand providenciara 22 televisores, estrategicamente colocados em locais diversos, como a Praça da República, o Jockey Club, lojas, bares e o saguão dos Diários Associados.²⁴⁷ Segundo O Cruzeiro, nos bares onde havia receptores, tantas pessoas acompanhavam a inauguração, que “chegaram a impedir o trânsito”, e quem já possuía televisor convidou amigos e vizinhos para assistir ao evento.²⁴⁸ De modo bem pessoal, Georges Henry fala da importância de Chateaubriand na criação da TV Tupi: “Chateaubriand era um louco, mas fazia aquilo funcionar, e isso se tornaria importante para a consolidação da TV no Brasil. Apesar do folclore que cercava as histórias mirabolantes que marcaram a estréia da Tupi, o pioneirismo dele revelou-se desafiador e louvável”.²⁴⁹

Embora oficializada só em setembro, a Tupi paulista vinha fazendo transmissões desde o fim de julho de 1950, quando entrou em funcionamento a antena do alto do edifício do Banco do Estado. Por isso, na época da inauguração da emissora, o público já se mostrava familiarizado com a novidade, como explica Arlindo Silva: “Os transeuntes que passam por uma esquina onde funciona um receptor, param um momento, olham o que aparece na tela do aparelho, e se gostam, ficam; se não gostam, comentam simplesmente: -

²⁴⁵ SILVA JÚNIOR, Georges Henry..., p. 156.

²⁴⁶ Id.

²⁴⁷ Ibid., p. 155-156. <http://www.museudatb.com.br/nossoscomerciais/primeirospatrocinadores.htm>.

²⁴⁸ O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 2, 28 out. 1950, p. 38.

²⁴⁹ SILVA JÚNIOR, Georges Henry..., p. 157.

Ontem estava melhor”.²⁵⁰ Na verdade, segundo Arlindo Silva, o que atrasou a inauguração da PRP-3-TV foi a “construção dos estúdios próprios na ‘Cidade do Rádio’, no Sumaré, anexo às rádios Tupi e Difusora São Paulo.”²⁵¹

Mario Fanucchi, profissional de rádio e televisão, conta que a “Cidade do Rádio” era um edifício inaugurado em 1942, para servir de sede da Rádio Difusora São Paulo (fundada em 1934). Em pouco tempo, a Difusora passou a dividir suas instalações com a Rádio Tupi. Como a Difusora foi adquirida pelas Associadas, a equipe técnica, o elenco artístico e o corpo de produtores passaram a atender igualmente às rádios Difusora e Tupi. Iniciado o projeto da PRF3-TV, a “Cidade do Rádio” teve que se readaptar para receber a televisão. Um novo prédio, de três andares e sem janelas, foi construído para completar as instalações da TV, ocupando grande parte do terreno, cuja profundidade era de um quarteirão. Surgia, assim, um importante complexo de rádio e televisão, sendo que a equipe de TV fatalmente se mesclaria à do rádio.²⁵² A presença das equipes de rádio representou uma garantia de funcionamento da televisão, resolvendo diversos problemas técnicos e disponibilizando seus artistas, pois, como se sabe, um dos principais problemas das emissoras em início de funcionamento era o de garantir atrações para preencher sua programação.

A estréia oficial da TV brasileira foi noticiada com destaque nas páginas de O Cruzeiro: “São Paulo tornou-se pioneiro, na América Latina, numa das mais maravilhosas conquistas do século: a televisão”. Evidencia-se o orgulho pelo pioneirismo paulista na América Latina,²⁵³ que extrapolava fronteiras. Ressalte-se o encantamento pelas novidades do século XX, em especial a televisão – o mesmo encantamento experimentado no século anterior, com a fotografia e, depois, com a máquina fotográfica, com o cinema e o rádio. Implícitos, na expressão “maravilhosas conquistas”, estão o avanço da ciência e da técnica e a noção de progresso. São Paulo e os paulistanos progrediam ainda mais, e desfrutavam das conquistas e comodidades da modernidade.

²⁵⁰ O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 2, 28 out. 1950, p. 38.

²⁵¹ Ibid., p. 40.

²⁵² FANUCCHI, Mario. **Nossa próxima atração**: O Interprograma no Canal 3. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996, p. 11-17, 25, 26.

²⁵³ Referindo-se ao pioneirismo da TV brasileira na América Latina, Arlindo Silva escreveu: “Notai bem, senhores: não se trata apenas da América do Sul, como a princípio se julgou e foi anunciado. Na cidade do México foi posta a funcionar no dia 1º de setembro último, em caráter experimental, a primeira televisora mexicana, mas ainda não foi inaugurada. Lembre-se que a televisão paulista entrou para o ar, em caráter experimental a 24 de julho. De modo que a PRF-3-TV é, efetivamente, a primeira televisora da América-Latina. (O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 2, 28 out. 1950, p. 40.)

Pouco antes da inauguração da TV brasileira, a revista estampou, na edição de 9 de setembro de 1950,²⁵⁴ um anúncio alusivo àquele evento, tendo como foco principal a RCA. No anúncio de O Cruzeiro, um desenho mostra a torre da TV Tupi no edifício do Banco do Estado. A RCA é apresentada em tom ufanista: a “Televisão RCA” aparece como “a primeira” no mundo e na América do Norte, e, graças à instalação da PRF3-TV, tornava-se a primeira empresa de televisão na América do Sul.

Ressalta, no anúncio, a idéia de progresso, sendo a televisão considerada um divisor de águas: “Uma nova era se abre para o progresso de São Paulo e do Brasil com a inauguração da PRF3-Emissoras Associadas de São Paulo – a primeira Estação Televisora da América do Sul”. A partir de então, segundo a RCA, os brasileiros deviam às Emissoras Associadas, responsáveis pelo empreendimento, o privilégio e a conquista da televisão. Como executora do projeto de instalação da emissora paulista, a empresa americana proclamava seu orgulho pelo pioneirismo na América do Sul.

Sem dúvida, a televisão representou um avanço em matéria de comunicação no país. No entanto, mais que isso, para as Emissoras Associadas era fundamental que a TV progredisse e garantisse sua permanência no ar, pois grande capital fora investido no empreendimento. Assim, o povo brasileiro podia reconhecer a iniciativa de Chateaubriand, como propunha a RCA, sabendo de antemão que, para as Empresas Associadas, investir em modernização lhes garantia a sobrevivência econômica e os lucros do grupo. A RCA, por sua vez, vislumbrava no Brasil e na América Latina grandes mercados para seus produtos e tecnologia. Tal conclusão se confirma pelo fechamento do anúncio: chama-se a atenção para a RCA Victor Rádio S.A., presente no Rio de Janeiro, São Paulo e Recife, e para o conjunto de produtos RCA: televisores, rádios e gravações musicais (os *long plays*, com as músicas e cantores de sucesso).

²⁵⁴ O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 47, 9 set. 1950, p. 77.



Televisão RCA

A PRIMEIRA NO MUNDO
A PRIMEIRA NA AMÉRICA DO NORTE
 E AGORA **A PRIMEIRA** NA AMÉRICA DO SUL

com a inauguração da
PRF3-TV-Emissoras Associadas
 SÃO PAULO

Uma nova era se abre para o progresso de São Paulo e do Brasil com a inauguração da PRF3-TV-Emissoras Associadas de São Paulo — a primeira Estação Televisora da América do Sul. E a RCA sente-se justamente orgulhosa em ser desse modo a pioneira em Televisão na América do Sul, como já foi a pioneira na América do Norte e no Mundo. As Emissoras Associadas — a quem o público brasileiro deve essa arrojada conquista — os nossos parabéns e nossos votos para que o mais completo êxito corôe esse seu novo empreendimento.

RCA VICTOR RÁDIO S.A.
 RIO DE JANEIRO • SÃO PAULO • RECIFE

RCA

LÍDER MUNDIAL EM RÁDIO ★ PRIMEIRA EM GRAVAÇÕES MUSICAIS ★ PRIMEIRA EM TELEVISÃO

O Cruzeiro, 9 de setembro de 1950.

IV. COM A PRATA DA CASA ERGUE-SE A TELEVISÃO

1. As frágeis bases da moderna televisão brasileira

É inegável que, em seu pioneirismo, a TV Tupi surgiu como uma ousadia de empreendedores dispostos a vencer as frágeis bases que lhe davam sustentação. Na cerimônia de inauguração, Chateaubriand revelou as organizações que aderiram à sua iniciativa: “O empreendimento da televisão no Brasil, devemos-lo a quatro organizações que logo, desde 1946, se uniram aos Rádios e Diários Associados para estudá-lo e possibilitá-lo neste país. Foram a Companhia Antártica Paulista, a Sul América de Seguros de Vida e suas subsidiárias, o Moinho Santista e a organização F. Pignatari”.²⁵⁵

Note-se que a televisão brasileira surgiu voltada para o entretenimento. No próprio discurso de inauguração, de Assis Chateaubriand, não há qualquer indicação de que a TV deveria, como prioridade, mostrar ou incentivar a arte, a cultura e a informação.²⁵⁶ Assim, desde o início, se soube que a TV Tupi e as novas emissoras fundadas pelo Brasil seguiriam o modelo comercial norte-americano de televisão, fundado em verbas publicitárias, o que não impedia, contudo, a realização de programas de cunho cultural. Nessa linha de atuação, teria destaque, mais tarde, a TV Record de São Paulo.²⁵⁷

No discurso, Chateaubriand já reconhece a importância dos patrocinadores e dá mostra da precariedade com que foi instituída a televisão brasileira. Da publicidade vieram recursos para essa iniciativa, provavelmente de anunciantes dos jornais e de rádios

²⁵⁵ SIMÕES, TV à Chateaubriand..., p. 20.

A organização F. Pignatari é a Laminação Pignatari. (In: MATTOS, **História da televisão...**, p. 70).

A Companhia Antarctica Paulista era, então, a maior fábrica de cervejas da América Latina. Nessa época, ainda mal se falava em televisão. (SILVA JÚNIOR, Georges Henry..., p. 153).

Segundo o site <http://www.museudatv.com.br/nossoscomerciais/primeirospatrocinadores.htm>, as companhias Antártica Paulista, Laminação F. Pignatari, Sulamérica Seguros e Moinho Santista foram as marcas patrocinadoras do evento de lançamento da PRF-3. “Estes patrocinadores viabilizaram também a compra de equipamentos da TV, a montagem e a viagem dos Estados Unidos para cá. Em troca teriam carta de crédito na TV Tupi para ocuparem em 1950 os ‘interprogramas’, como eram chamados os comerciais. Apoio conquistado não só por Chateaubriand, mas por Fernando Severino, primeiro e único diretor comercial da Tupi (trabalhou na emissora até 1980).”

²⁵⁶ SIMÕES, **A nossa TV...**, p. 17.

²⁵⁷ Nilton Travesso, que começou sua trajetória na televisão brasileira no nascimento da TV Record, declarou: “A Record era quase uma televisão educativa, até que Paulinho Machado de Carvalho, responsável pela Rádio Record, começou a trazer para São Paulo as grandes temporadas musicais internacionais e que acabavam se apresentando na televisão. Dirigi o Ballet Béjart, Nat King Cole, Sammy Davis Jr., Louis Armstrong e Marlene Dietrich. (...) A Record trazia pelo menos cinco, seis expressões internacionais por ano. Eu cuidava da direção desses espetáculos”. In: SILVA JÚNIOR, **Pais da TV...**, p. 274.

Associados: o transmissor foi erguido com a “prata da casa, isto é, com os recursos de publicidade que levantamos, sobre as Pratas Wolff e outras não menos maciças pratas da casa (...)”.²⁵⁸ Assim, os anunciantes precederam o funcionamento do canal de televisão, pois era preciso levar ao ar alguma programação para estimular a venda de televisores.²⁵⁹

A televisão Tupi contou também com patrocínio de capital proveniente da produção de faqueiros de prata, de lã de ovelhas tosquiadas no Rio Grande do Sul e do guaraná, bebida de índio, “o cauim dos bugres do pantanal matrogrossense e de trechos do vale amazônico”, nas palavras de Chateaubriand.²⁶⁰

Atentai e vereis mais fácil do que se pensa alcançar uma televisão: com Prata Wolff, lãs Sams bem quentinhas, Guaraná *Champagne* borbulhante de bugre e tudo isso amarrado e seguro no Sul América, faz-se um bouquet de aço e pendura-se no alto da torre do Banco do Estado, um sinal da mais subversiva máquina de influenciar a opinião pública – uma máquina que dará asas à fantasia mais caprichosa e poderá juntar os grupos humanos mais afastados.²⁶¹

Ainda que arrebatado o discurso de inauguração da TV Tupi, a realidade desmentia a idéia de solidez que ele tencionava criar. Sem poder contar com a pujança de um capitalismo de bases sólidas, o empreendimento procurava abrigo na segurança da Sul América, empresa de seguros de muitos anos, e no Banco do Estado,²⁶² um possível esteio financeiro, que permitira a instalação, no alto de seu edifício sede, dos equipamentos de transmissão da TV Tupi. Apesar da fragilidade do empreendimento, Chateaubriand antevia o alcance da televisão como meio capaz de promover alguma forma de integração entre populações tão diferenciadas como as que compõem o povo brasileiro.

Para Renato Ortiz, o discurso contém o surrealismo político latino-americano. Surrealismo presente no entusiasmo com que o pioneiro se lança na aventura de associar seu espírito inovador “à construção da nacionalidade brasileira”.²⁶³ Como se ela já não existisse, e como se a televisão fosse elemento necessário para amalgamá-la – ou, quem

²⁵⁸ Ortiz, *A moderna...*, p. 59.

²⁵⁹ Ver: SIMÕES, SIMÕES, *A nossa TV...*, p. 17.

²⁶⁰ ORTIZ, *A moderna...*, p. 59.

²⁶¹ Id.

²⁶² No site museu da TV <http://www.museudatv.com.br/nossoscomerciais/primeirospatrocinadores.htm> há a seguinte informação: “Apesar de sempre citarem a primeira torre da TV Tupi no alto do Edifício Altino Arantes (o popular ‘Banespão’), em São Paulo, o Banco do Estado de São Paulo não foi um dos primeiros patrocinadores da TV. Ele tinha contrato de locação de espaço com os Diários Associados. Contrato desfeito apenas em 1968, na venda da TV Cultura para a Fundação Padre Anchieta e a retirada dos transmissores e da torre de lá. Uma explicação: até 1960 a TV Tupi possuía ali sua torre, transferindo-a para o Sumaré naquele ano. E em seu lugar foi colocada a da TV Cultura (canal 2), sua irmã-caçula, que pertencia também aos Diários Associados.”

²⁶³ Ortiz, *A moderna...*, p. 59

sabe, padronizá-la. Tal padronização viria no final da década de 1960, com a criação das redes nacionais, época em que a televisão unificou a população brasileira como público, público de televisão, como enfatizou o jornalista e crítico de televisão Eugênio Bucci.²⁶⁴

Vale lembrar que, em 1950, quando foi implementada a televisão no Brasil, não existiam condições plenamente satisfatórias e adequadas para a sua expansão: o país era essencialmente agrícola e mais de dois terços de sua população viviam na área rural, onde a maioria das propriedades era desprovida de luz elétrica. Tal situação, somada às limitações dos equipamentos da época e do imprevisto que marcaria os primeiros tempos da televisão, não impediu que Chateaubriand levasse adiante seu projeto. Nem mesmo o diagnóstico, encomendado a uma empresa americana de estudos mercadológicos,²⁶⁵ de que o mercado brasileiro era incipiente demais para empreendimento tão vultoso, como o era a implantação da TV, no país, o demoveu de seus propósitos. Inimá F. Simões conta que, depois de percorrerem as principais cidades, os pesquisadores concluíram que, o final da década de 1940 ainda não era hora de implantar a TV no Brasil; aconselharam que se aguardasse sua consolidação nos Estados Unidos.²⁶⁶ O parecer não convenceu Chateaubriand, pois ele sabia que, em países da Europa, a televisão funcionava regularmente.

Sem se deixar abater, aproximadamente dois anos antes da fundação da TV Tupi, as Associadas iniciaram alguns projetos cinematográficos com seus radioatores, como conta o maestro Georges Henry, com o objetivo de treiná-los e para tornar conhecida a imagem de seu elenco, o qual, posteriormente, se constituiria em importante atração da TV Tupi.²⁶⁷ Desses projetos cinematográficos, destacaram-se *Alegria* e, depois, *Chuva de Estrelas*, realizados nos Estúdios Tupã, sob a direção de Oduvaldo Viana.²⁶⁸ Chateaubriand comportou-se, então, como era comum aos empreendedores da época: fez valer “a vontade empresarial e política, marcada pelo signo do pioneirismo”, segundo palavras de Renato Ortiz.²⁶⁹ Alguns meses antes da inauguração da TV, os jornais e revistas das Empresas

²⁶⁴ BUCCI, E. **Brasil em tempo de TV**. São Paulo: Boitempo, 1997, p. 20.

²⁶⁵ Em depoimento publicado por Gonçalo Silva Júnior, o diretor musical da TV Tupi, maestro Georges Henry, confirma a contratação dessa consultoria para saber da viabilidade do projeto de televisão no mercado publicitário. Foi aconselhado, então, a aguardar melhor ocasião. (SILVA JÚNIOR, Georges Henry..., p. 148-165).

²⁶⁶ SIMÕES, TV à Chateaubriand..., p. 15.

²⁶⁷ SILVA JÚNIOR, Georges Henry..., p. 159.

²⁶⁸ MATTOS, **História da televisão**..., p. 50.

²⁶⁹ ORTIZ, **A moderna**..., p. 58-59.

Associadas, que chegavam aos mais distantes territórios brasileiros, começaram a anunciar a chegada da televisão, explicada como um “cinema em domicílio”.²⁷⁰

Assim, graças à impetuosidade de Chateaubriand, e com a participação de empresários que apostaram no empreendimento, foi oficialmente inaugurada a televisão brasileira. O jornalista e produtor Álvaro de Moya (um dos idealizadores da futura TV Excelsior), que desenhou os letreiros de apresentação da TV Tupi paulista, no dia de sua inauguração,²⁷¹ em depoimento à FUNARTE, de 1982, declarou que a televisão brasileira começara antes da hora, por causa da “loucura” de Chateaubriand. Ao contrário dos Estados Unidos, no Brasil não havia sequer uma indústria cinematográfica desenvolvida, que abastecesse as emissoras de TV com seus filmes.

A televisão americana começou em 1941, mas só em 47, foi que ela teve um desenvolvimento que lhe assegurou a total viabilidade comercial. A televisão americana absorveu Hollywood, que começou a produzir filmes para a TV assim como a TV consumia filmes de Hollywood. Aqui, a primeira tentativa de cinema industrial foi a Vera Cruz, que se deu no mesmo ano em que nascia a televisão. A televisão então não tinha o cinema para se alimentar e foi obrigada a fazer toda a programação ao vivo.²⁷²

Sem estabelecer comparação com a TV Tupi do Rio de Janeiro,²⁷³ explica-se, nas páginas de O Cruzeiro, o “sucesso da TV em São Paulo”: a RCA Victor teria aplicado o que de mais avançado havia no campo da televisão. O jornalista Arlindo Silva não esconde sua admiração pela tecnologia norte-americana, colocada à disposição dos consumidores, no mercado brasileiro: “os receptores [isto é, os televisores] distribuídos por essa grande empresa americana (RCA) em São Paulo são modelos ainda não lançados nos Estados Unidos, novíssimos, portanto, ultra-aperfeiçoados graças à experiência adquirida pela RCA em dez anos de atividades no campo da engenharia eletrônica”. No entanto, tal admiração não é gratuita, pois se fundamenta na excelência da RCA, responsável pela montagem de 122 das 128 estações de televisão existentes, até 1950, nos Estados Unidos.²⁷⁴

²⁷⁰ MATTOS, **História da televisão...**, p. 50. SILVA JÚNIOR, Georges Henry..., p. 159-160.

²⁷¹ MOYA, Álvaro. **Glória in Excelsior**: ascensão, apogeu e queda do maior sucesso da televisão brasileira. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004. p. 405.

²⁷² In: SIMÕES, TV à Chateaubriand..., p. 19.

²⁷³ No período entre as instalações de equipamentos e a inauguração oficial das emissoras, os elogios à tecnologia GE vêm nos anúncios estampados na imprensa. No entanto, para a RCA, o jornalista Arlindo Silva (representando as Emissoras Associadas, de quem O Cruzeiro era porta-voz) reservou alguns parágrafos de seu artigo “A televisão para milhões”. Tal situação, de certa forma, é um reflexo das dificuldades enfrentadas no Rio de Janeiro durante a instalação de equipamentos, pela GE – o que não ocorreu em São Paulo, com a RCA.

²⁷⁴ O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 2, 28 out. 1950, p. 40.

O êxito da televisão paulista teria surpreendido tanto o público quanto os diretores das Associadas e os próprios engenheiros da RCA. A população admirou-se com a nitidez das imagens reproduzidas no “*écran*” dos televisores, nitidez que surpreendeu até mesmo os americanos que chegavam a São Paulo, pois, segundo eles, nos Estados Unidos nem todas as transmissões apresentavam tal qualidade. Por outro lado, quando Assis Chateaubriand estivera em Nova Iorque para adquirir os equipamentos da estação paulista, os diretores da RCA não lhe deram garantia quanto ao alcance da emissora: disseram que a capital seria coberta pelas ondas, num raio máximo de vinte milhas. No entanto, para surpresa dos técnicos da RCA, quando a antena transmissora começou a funcionar, sua imagem foi recebida, com qualidade, também nas cidades vizinhas como Campinas, Santos, Jundiaí, Atibaia, Mogi das Cruzes, São Roque, Santo André, Guarujá e em todas as localidades contidas no raio de alcance da PRF-3-TV – apesar das serras da região.²⁷⁵ “Em resumo” – sintetizou Arlindo Silva – “São Paulo tem uma televisão que faz peripécias jamais esperadas: sobe serras, desce serras, e em vez das 20 milhas previstas, passou a alcançar 80, aumentando em muitas centenas de milhares o número de pessoas que desfrutarão da grande maravilha moderna”.²⁷⁶

O alcance da PRF3-TV resultou de uma eficaz combinação: a qualidade e potência de seus equipamentos, a localização da “antena parabólica do micro-onda” (segundo expressão e grafia da época) no alto do Banco do Estado, então um dos prédios mais altos da capital, a perfeita conjugação entre essa antena e a antena transmissora dos estúdios da Difusora, no Sumaré e as características topográficas da região paulista, onde não havia obstáculo em altitude suficiente para bloquear a propagação das ondas de TV, como acontecera no Rio de Janeiro. Graças a esse conjunto de fatores, se tornou possível assistir televisão de qualquer ponto da cidade de São Paulo.

A Tupi, recém-inaugurada, se constituiu, a partir de então, num referencial, num modelo para os que desejavam instalar outras emissoras no país. Numa alusão à TV Tupi do Rio de Janeiro, Bandeira de Mello chama a atenção para a ousadia financeira do empreendimento, que não se traduzia por certeza de retorno econômico: “A obra que os Diários Associados ora realizam no alto do Pão de Açúcar representa qualquer coisa de espetacular num país em que ninguém investe dez milhões de negócios deficitários”.²⁷⁷ Na

²⁷⁵ Id.

²⁷⁶ Id.

²⁷⁷ O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 40, 22 jul. 1950, p. 94-95.

luta para colocar em funcionamento a televisão, revelava-se a personalidade de Chateaubriand, sempre atento às novidades de seu tempo.

Iniciadas as transmissões de TV, conclamava-se a população a colaborar para a modernização da sociedade brasileira: não bastava aplaudir a chegada da televisão ao país, era preciso agir, adquirindo um televisor. No entanto, como ocorre com muitas novidades que chegam ao mercado, o preço dos televisores era proibitivo e não havia variedade de modelos a escolher. As firmas importadoras de aparelhos elétricos, ampliando seus negócios, começaram a fazer anúncios diários de venda de receptores. Em 1950, no fim de outubro, como observou o jornalista Arlindo Silva, um televisor não custava menos que 12.500 cruzeiros. Apesar dos altos preços, começaram as vendas de receptores, o que demonstrava “bem o interesse do público pela mais maravilhosa invenção deste século”, palavras que expressam o fascínio pela televisão.²⁷⁸ Como informa Sérgio Mattos, em 1951 teve início, no Brasil, a fabricação dos primeiros televisores, da marca Invictus. Naquele ano, o preço de um televisor era três vezes maior que o da mais sofisticada vitrola da época.²⁷⁹ A estratégia para incrementar vendas era a divulgação do grande esforço, de lojistas e consumidores, para se concretizar o sonho da televisão brasileira. Os negócios, nesse novo ramo de comércio se avolumavam, e a concorrência entre fornecedores e comerciantes devia forçar uma queda de preços.

No entanto, a popularização da televisão se fez de modo bem gradual. Para muitos, assistir televisão só era possível em espaços públicos. Por isso, muita gente se aglomerava diante das vitrines onde havia algum receptor ligado, que repetia cenas já veiculadas nos Estados Unidos no início da década de 1940: “... muitos paulistanos vão ao Mappin como os americanos iam aos bares – para assistir aos programas, especialmente as fitas de cinema”.²⁸⁰ Ligados diariamente, os televisores que ocupavam prateleiras de bares, cafés e confeitarias, tornaram os programas acessíveis ao olhar dos seus frequentadores. Nesses locais, formavam-se outros agrupamentos de telespectadores que, atentamente, acompanhavam as apresentações realizadas nos estúdios do Sumaré, ao vivo, além de desenhos animados, atualidades e documentários, “transmitidos em filmes como no cinema”.²⁸¹ Em poucas linhas, e destacando a importância da tecnologia na difusão da

²⁷⁸ O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 2, 28 out. 1950, p. 38, 40.

²⁷⁹ MATTOS, *História da televisão...*, p. 172.

²⁸⁰ O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 10, 23 dez. 1950, p. 8.

²⁸¹ O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 2, 28 out. 1950, p. 37-38.

televisão – a “grande maravilha moderna” –, Arlindo Silva compõe outras cenas que se tornaram freqüentes e que traduzem mudanças no cotidiano da população paulista:

E assim a televisão se popularizou rapidamente: em Santos ou Guarujá, as banhistas passam horas deliciosas sentadas na “*brasserie*”, em maiô, tomando sorvete e assistindo ao desenrolar dos programas televisionados; e nas vilas que circundam a capital, o negociante mais abastado comprou um receptor e o colocou à porta do estabelecimento para atrair fregueses. E então surge este quadro fabuloso: caboclos de pé no chão, frente a frente com a televisão, nem ao menos sabendo pronunciar direito este nome...²⁸²

O autor fala, também, das atrações da TV Tupi, em que se destacavam as apresentações – os *shows* – dos artistas associados, nos estúdios do Sumaré, diariamente no ar, à tarde. Na impossibilidade de *shows*, havia filmes para divertir os espectadores, “filmes sobre os mais variados assuntos; bailados clássicos, orquestras mexicanas, jornais de atualidades, pianistas, cantores famosos (...) e desenhos”. Em pouco tempo, o assunto televisão foi incorporado às conversas e hábitos cotidianos: “Hoje, na Paulicéia, entre as elegantes da sociedade, existe uma nova fórmula de convite, para os encontros da tarde: Célia Maria telefona a Maria da Glória dizendo: - ‘Venha tomar chá comigo e assistir à televisão’. E quem não quiser gastar dinheiro no cinema, vai a um bar do centro, assiste duas horas de espetáculo e só paga dois chopes duplos...”²⁸³

Enquanto isso, no Rio de Janeiro, apesar do atraso para sua inauguração, a televisão já existia de fato e também começava a fazer parte do dia-a-dia da população. Finalmente, vencidas as dificuldades técnicas decorrentes da acidentada topografia da cidade, em 20 de janeiro de 1951 oficializava-se a TV Tupi carioca, segunda emissora do Brasil e da América do Sul. A inauguração contou com a presença de Eurico Gaspar Dutra, presidente da República, do prefeito do Rio de Janeiro, de ministros, do embaixador dos Estados Unidos, de representantes da RCA Victor e da *General Electric*, e de muitos outros convidados.²⁸⁴

O programa inaugural teve início às 20h30min, comandado pelo radialista Luís Jatobá. Dele, participaram conhecidos nomes do rádio, como a Orquestra Tabajaras (famosa também pelos bailes que realizava pelo país), Ary Barroso, com seu programa “Calouros em Desfile”, as cantoras Linda e Dircinha Batista, o Tio de Ouro, Alvarenga e Ranchinho, Dorival Caymmi, Mazzaropi e vários outros artistas. Uma edição especial de

²⁸² Ibid., p. 40

²⁸³ Ibid. p. 40, 96.

²⁸⁴ O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 17, 10 fev. 1951, p. 54.



O PROGRAMA INAUGURAL reuniu, num grande espetáculo, alguns dos maiores e mais populares astros do "broadcasting" nacional. Aqui vemos a estrelíssima Linda com Jupira e suas cabrochas.



O TRIO DE OURO interpretou uma das suas criações, acompanhado pelas famosas "pastoras". Estas fotos foram tomadas com luz natural, pois o uso de flashes poderia prejudicar a transmissão.



FINALIZANDO O GRANDE ESPETÁCULO, Hélio e Carlos Gracie, juntamente com alguns dos seus alunos, fizeram uma demonstração da eficiência do jiu-jitsu, enfrentando e vencendo, adversários.

10 de Fevereiro de 1951

telejornal foi levada ao ar, assim como uma demonstração de jiu-jitsu.²⁸⁵ A revista O Cruzeiro registra esse evento, numa matéria escrita e ilustrada pelo repórter João Martins.

A inauguração ocorreu depois de um período experimental de quatro meses, no qual foram transmitidos jogos de futebol, corridas de cavalo, espetáculos teatrais, “filmes cinematográficos”, programas de estúdio e telejornais. Ao levar esses espetáculos para o “interior das casas e dos apartamentos”, a televisão transformara-se em grande atração para as famílias cariocas.²⁸⁶ A população já estava familiarizada, portanto, com os televisores, embora sua imagem ainda fosse muito distante do que é hoje.

Daniel Filho recorda que tinha pouco mais de 13 anos quando assistiu televisão pela primeira vez, em 1951, na casa de um amigo que, como ele, morava em Copacabana. “Era a transmissão de um *Holiday on ice* que estava se apresentando no Calabouço”, localizado no final do Flamengo – o que parecia, para eles, uma distância imensa. “A imagem não era muito clara; era meio borrada, como se fosse um desenho que você faz e passa o dedo. A tela redonda. Mas tinha movimento, você via as pessoas, dava até para reconhecer”.²⁸⁷ Apesar da falta de nitidez, esse era o fascínio exercido pela televisão, a imagem em movimento acompanhada de som.

Os aparelhos de TV, expostos nas casas especializadas, conquistavam, aos poucos, o mercado. Os lojistas passaram a receber muitos pedidos de televisores, adquiridos principalmente por moradores do Rio, de Petrópolis e de Teresópolis. Segundo palavras de João Martins, assim começava “a era da televisão no Rio de Janeiro, graças aos esforços daqueles que procuram construir para o futuro. Um passo gigantesco em prol da evolução artística e educacional do nosso povo”.²⁸⁸ Reconhecia-se o mérito da criação da TV brasileira, apesar dos problemas, das dificuldades e das incertezas do futuro.

Na data de inauguração da televisão brasileira, muitas foram as mensagens de congratulações recebidas pelas Emissoras Associadas. Duas delas, referentes à TV paulista, são significativas: a do embaixador brasileiro nos Estados Unidos, Maurício Nabuco e a de David Sarnoff, da RCA.

O embaixador brasileiro refere-se à televisão como “novo e generoso instrumento de educação e cultura” e, imediatamente, a relacionou à publicidade, como acontecia nos

²⁸⁵ Ibid., p. 54, 62.

²⁸⁶ Ibid., p. 54, 56, 59.

²⁸⁷ DANIEL FILHO, *O circo...*, p. 16.

²⁸⁸ O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 17, 10 fev. 1951, p. 54, 56, 59.

Estados Unidos. Reconheceu, também, o potencial da televisão “para uma participação muito maior e mais intensa do povo nos assuntos nacionais, assim como em todos os demais problemas que afetam a comunidade brasileira”. Isso ocorreria graças à força da televisão, de permitir ao cidadão, dentro do seu próprio lar, acompanhar acontecimentos que, de outro modo, só chegariam ao seu conhecimento mais tarde, “talvez de uma forma menos vívida e menos oportuna”.²⁸⁹ No entanto, contrariando o otimismo da mensagem, sabe-se que o alcance e a propagação da televisão brasileira seriam, ainda durante bom tempo, muito limitados para permitirem uma participação “mais intensa do povo nos assuntos nacionais”, como propunha o embaixador Maurício Nabuco.

Mensagem completamente diferente foi transmitida pelo general David Sarnoff, presidente da Junta de Diretores da RCA-Victor, ao cumprimentar o povo brasileiro. Ele ressaltou a importância da televisão no mundo contemporâneo:

(...) Este é um momento de grande significação não só para aqueles que vivem na bela e febricitante cidade de São Paulo, mas para todos os povos deste grande hemisfério. Porque ele anuncia o início de um dos mais importantes papéis reservados à televisão: o de ampliar o conhecimento humano e contribuir para o melhor entendimento entre os povos separados por barreiras geográficas. A televisão dá asas à imaginação, e eu prevejo o dia em que poderemos percorrer, com os olhos, toda a terra, de cidade a cidade, de nação a nação, com a mesma facilidade com que podemos ouvir, hoje, as irradiações de todos os países do mundo. Deste auspicioso acontecimento, em São Paulo, a televisão pode tornar-se a voz e o olhar das Américas, salvaguardando e fortalecendo nossos princípios democráticos. O desenvolvimento da televisão na América do Norte tem sido fenomenal. Tive o privilégio de inaugurar o serviço de televisão na Feira Mundial de New York, em abril de 1939. Naquela ocasião havia uma estação televisora no ar, com programas regulares, e apenas algumas centenas de receptores. A segunda grande guerra interrompeu a extensão da televisão. Não obstante, hoje, menos de cinco anos depois do conflito, há mais de cem estações em nossas principais cidades, e mais de sete milhões de famílias possuem receptores em seus lares. Aproxima-se rapidamente o dia em que teremos cadeias de estações televisoras estendendo-se de costa a costa dentro de nossas fronteiras e além, tornando-se possível o intercâmbio de programas com nossos amigos do Canadá e da América-Latina. Posso assegurar-vos que teremos o maior prazer num intercâmbio de programas com o Brasil. (...) A RCA-Victor sente-se feliz e orgulhosa em ter sido a escolhida para participar de vosso esforço pioneiro, fabricando este transmissor e equipamento de estúdio. Foi uma grande honra poder servir-vos e é realmente inspirador saber que as “Emissoras Associadas-TV” nascem como um farol de progresso através das Américas.²⁹⁰

Ao tratar das conquistas na área de televisão e sua difusão, principalmente nos Estados Unidos, Sarnoff mostra o destacado papel da RCA nesse processo, do qual participou diretamente. Para ele, a televisão brasileira despontava “como um farol de progresso através das Américas”. A idéia de progresso que se irradia (dos Estados Unidos para o mundo), que amplia horizontes, que traz modernização e permite experimentar a

²⁸⁹ O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 2, 28 out. 1950, p. 96.

²⁹⁰ Ibid., p. 96, 98.

modernidade, está implícita na mensagem de Sarnoff. A grande novidade é que o centro irradiador de progresso e tecnologia deslocara-se, na época da Segunda Guerra Mundial, da Europa para os Estados Unidos. Assim, ao fabricar equipamentos para a TV brasileira, a RCA podia se sentir orgulhosa de participar do “esforço pioneiro” de modernização, empreendido no Brasil, estreitando laços entre os dois países.

O jornalista e professor da UFBA, Othon Jambeiro, resume a estratégia de atuação americana na América Latina, no decorrer da década de 1940:

No início dos anos 40, como resultado da estratégia americana na segunda grande guerra mundial, o Brasil – como de resto toda a América Latina – passou a ser objeto de operações culturais, sociais e de informação por parte de agências americanas. A intenção dos Estados Unidos era manter a hegemonia de valores democráticos no país e restringir ao máximo a influência alemã, vez que existia no sul do Brasil uma relativamente ativa colônia germânica. O país foi então invadido por filmes, discos, livros e revistas americanas, o que vinha a se somar com a já existente invasão de produtos industrializados anunciados nos existentes meios de comunicação de massa. A mensagem política se constituía na exaltação das conquistas do mundo livre e na condenação das atrocidades nazistas.²⁹¹

2. Primeiros tempos

Quando começaram as cogitações sobre televisão, em São Paulo e no Rio de Janeiro, muitos brasileiros acharam que se tratava de uma aventura, de algo inatingível, de um privilégio dos países adiantados, de um sonho de modernidade distante. No entanto, com as transmissões experimentais, com a melhoria do sinal de televisão e com a possibilidade real de captá-la em aparelhos domésticos, o sonho deu lugar à realidade. A televisão se tornou assunto de conversas e tema constante de programas de rádio. Brasileiros descrentes, como se confessou Anselmo Domingos, no texto “Um sonho? Não!”, tiveram de admitir a importância do que viria a ser um fenômeno da comunicação no país.

Chega-se, finalmente, à conclusão de que um passo definitivo a radiofonia vem de dar. (...) Aí está a televisão, um verdadeiro sonho em forma concreta. Eu fui dos que não acreditavam. Eu e muitos. Lembro-me da noite do programa de José Mojica [no Rio de Janeiro]. Disse a Olavo de Barros [produtor de teleteatro da Tupi carioca] que a televisão no Brasil ainda me parecia uma aventura. Replicou-me. Acreditava piamente. E vejo então que Olavo tinha razão. Ele e Almeida Rego, o crítico da “Folha Carioca”. Não que eu estivesse duvidando da realização prometida pelas Associadas, da capacidade dos técnicos responsáveis, dos efeitos propriamente. Duvidava do entusiasmo que a televisão viesse a despertar. Vejo agora que o povo está interessado, vivamente empenhado. Se receio ainda me resta, é o dos resultados financeiros da idéia. Mas acalmo-me raciocinando bem: quem leva a efeito uma iniciativa tão arrojada, tão dispendiosa, tão cheia de

²⁹¹ JAMBEIRO, A TV no Brasil..., p. 49, 50.

risco, estará por acaso esperando resultados econômicos logo de estalo? Claro que não. O que há de principal em tudo isso é que as Associadas lançam a televisão no Brasil com um espírito de idealismo acima de tudo, ideal de dar de si o máximo em proveito do rádio da terra.²⁹²

Uma vez que a televisão, assim como o rádio, se propagava por ondas, e que grandes empresas de radiofonia investiram conhecimentos e capital para desenvolver a televisão, por bom tempo houve quem se referisse à televisão como um feito da radiofonia. Assim o faz Anselmo Domingos, nesse texto de dezembro de 1950, em que manifesta sua descrença no futuro da televisão. A TV parecia uma aventura incapaz de empolgar a população; daí a descrença quanto ao novo meio de comunicação. Tal pensamento era compartilhado por muita gente, pois era difícil acreditar que mais alguém, além das Emissoras Associadas, pudesse investir tanto capital para criar empresa tão complexa, cujo retorno econômico era duvidoso e bastante incerto. Além disso, como expandir o raio de ação das emissoras, operação muito mais complicada do que a expansão da radiodifusão?

A complexidade da televisão dizia respeito, portanto, à necessidade de local apropriado para seu funcionamento, à escolha, aquisição e manutenção de equipamentos de estúdio e de transmissão, à necessidade de formação de profissionais de televisão (que não existiam no país), nas áreas técnicas e artísticas, à instalação de torres de transmissão, à conquista de anunciantes e à formação de público. Além de tudo, era preciso garantir que o telespectador recebesse, em sua casa, boa imagem e som de qualidade, considerados os padrões então vigentes, pois esse era um grande argumento para justificar a aquisição de um televisor.

A partir do momento em que as primeiras emissoras conseguiram permanecer no ar com regularidade, seu esforço se viu compensado com a resposta de um público em ascensão. Muitos dos que manifestaram sua descrença quanto à implantação da TV no Brasil, como Anselmo Domingos, tiveram que rever suas opiniões. No entanto, era cedo para que as incertezas se dissipassem: “Se receio ainda me resta, é o dos resultados financeiros da idéia”.

Entretanto, não foi o simples “espírito de idealismo”, como afirma o texto, que impulsionou as Associadas a lançarem a televisão no país. Dirigindo um conglomerado de empresas de comunicação, Chateaubriand sabia avaliar a importância de novas tecnologias no campo da comunicação e o impacto social trazido por novidades nessa área. Como ignorar a televisão, uma tecnologia que vinha se desenvolvendo com rapidez, se, antes

²⁹² O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 8, 9 dez. 1950, p. 12.

dela, o rádio, apenas com som, revolucionara o cotidiano de milhares de pessoas no mundo todo? Chateaubriand vislumbrava, portanto, num futuro próximo, a extraordinária repercussão da TV em nosso país (certamente maior que a do rádio) e apostava no investimento – incerto em curto prazo, sem dúvida, mas necessário para a modernização da sociedade brasileira. Seu olhar aguçava-se, portanto, para uma modernidade que não podia ser ignorada, que se impunha e que tinha, na televisão, um dos mais significativos ícones, porque fundada na linguagem universal das imagens e na grande difusão de informação. O Velho Capitão, como o chamavam, pensava no futuro, na inovação e modernização do Brasil, o que necessariamente envolvia mudanças na área de comunicações. Nos Estados Unidos e na Europa, a televisão já era uma realidade e, portanto, havia *know-how* para desenvolvê-la em países distantes como o Brasil.

Assim, ainda que a televisão brasileira fosse considerada uma grande aventura, dada a fragilidade das bases que a sustentavam, existiam chances de êxito na sua concretização. Os brasileiros se mostravam bem receptivos às novidades do rádio e do cinema, embora ainda fosse campesina a maioria da população do país. A televisão surgia, então, como mais uma poderosa opção de lazer e informação, ao lado do rádio e do cinema. Considere-se, ainda, que a população urbana estava atenta ao que se passava no mundo e se deixava seduzir pelo modo de vida norte-americano, amplamente divulgado e presente no cinema, no rádio, em jornais e revistas, do qual a televisão viria a ser significativo ícone.

Inauguradas as emissoras de TV, ficou clara, para seus dirigentes, a necessidade permanente de anunciantes, pois, afinal, a televisão brasileira seguia o modelo norte-americano de televisão comercial, independente e auto-sustentável. Para alimentar, constantemente, o processo de *fazer televisão*, a emissora precisava ser rentável, o que exigia uma administração profissional e a conquista de patrocinadores dispostos a enxergar a TV como sinônimo de bons negócios para seus produtos, de modo que se garantisse um fluxo permanente de capital – isso tudo numa época em que mal começava a se constituir o público de televisão.

Como se sabe, antes mesmo da inauguração da TV Tupi, vários empresários apoiaram a iniciativa, como mostra o discurso de inauguração da emissora paulista, proferido por Assis Chateaubriand. Naquela fase inicial da televisão, crucial para o empreendimento, fez-se valer o prestígio, a iniciativa e as relações sociais de

Chateaubriand. Sobre os métodos por ele utilizados para obter patrocínios para suas causas e empreendimentos, Georges Henry tem a seguinte opinião:

Não restam dúvidas de que Chateaubriand tinha fama de arrancar dinheiro dos anunciantes pela chantagem, mas ele poderia ter fracassado naquele negócio maluco de televisão se não tivesse feito desta forma, porque dispunha de um tempo completamente desfavorável e precisava fazer funcionar um veículo muito sofisticado e que demandava infra-estrutura complexa.²⁹³

A essa fama somaram-se muitas outras, que transformaram Chateaubriand num personagem de sua época.²⁹⁴ O que de fato se sabe é que muitos anunciantes participaram do início da TV.

A contratação de patrocinadores tornou-se, portanto, uma tarefa necessária e cotidiana. Paralelamente às atividades técnicas e artísticas, teve início um trabalho sério e persistente de convencimento dos empresários para as potencialidades da TV como veículo de propaganda e publicidade. Ao anunciarem produtos e serviços em troca de patrocínio para a programação, os anunciantes colaboravam para a consolidação da TV brasileira. Durante certo tempo, muitos ainda continuaram preferindo anunciar no rádio, pois tinham certeza do alcance de sua programação. Era preciso convencê-los de que a televisão era um meio de comunicação viável.

Utilizando-se os meios de comunicação que integravam os Diários e Emissoras Associados, teve início uma campanha de incentivo, esclarecimento e sensibilização do empresariado, para a utilização da TV como espaço de propaganda. Assim, nas páginas de *O Cruzeiro*,²⁹⁵ surgiram anúncios com frases significativas: “quem vê uma boa imagem... nunca mais a esquece”; “uma boa imagem vale por mil palavras...”; “mostre seu produto a quem o pode comprar...” – sugerindo, ao anunciante, um público de maior poder aquisitivo, aquele em condições de adquirir os caros televisores da época. Enfatizava-se, também, a idéia de que o produto seria mostrado, diariamente, para milhares de telespectadores.

Num jogo de sedução, a televisão era apresentada, nesses anúncios, como “maravilhosa vitrina”, como “o mais poderoso veículo para promoção de vendas pela força de sugestão da imagem” – portanto, oferecia-se ao anunciante a possibilidade de utilizar a

²⁹³ SILVA JÚNIOR, Georges Henry..., p. 157.

²⁹⁴ Sobre Chateaubriand, sua vida e realizações, ver: MORAIS, Fernando. **Chatô, o rei do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

²⁹⁵ O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 30, 12 maio. 1951, p. 111. O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 39, 14 jul. 1951, p. 32.

mais moderna e convincente tecnologia de imagem, capaz de mostrar, em detalhes, o seu produto. Como elementos de *layout* dos anúncios, entre outras imagens, constava um televisor estilizado ou uma câmera de TV, e a logomarca da Tupi, servindo para reforçar a idéia ou a imagem que se construía da própria emissora de TV.

Por fim, chamava-se a atenção para o custo dos anúncios de TV, razoável se comparado ao das grandes emissoras de rádio. Para esclarecimentos, oferecia-se o endereço do Departamento Comercial da Tupi. Dizia-se, como último e decisivo argumento: “A fidelidade das transmissões TV-Tupi é garantida pelo mais moderno e completo equipamento”.

Ao oferecer espaço para os anunciantes, a Tupi trabalhava com várias idéias: a praticidade, o alcance e o poder de convencimento das imagens, a garantia da qualidade de transmissão, o preço acessível da propaganda, e, de modo implícito, a imagem que o telespectador construiria sobre o anunciante e seus produtos.

Para se consolidar no mercado, além de anunciantes/patrocinadores, as emissoras de TV precisavam de público. Era preciso, portanto, cativar mais e mais telespectadores. Para influenciar, tanto a população quanto os anunciantes, a revista O Cruzeiro divulgava, de tempos em tempos, estimativas de público: em janeiro de 1951, no Rio de Janeiro, seriam 2 mil os telespectadores; em meados daquele ano, ultrapassariam os 5 mil e, em seguida, seriam mais de 10 mil os *telefãs*. Para São Paulo, os números eram parecidos. No entanto, esses números eram pouco confiáveis, pois partiam do pressuposto de que, para cada aparelho vendido, existiam 8 ou 10 usuários. Feitos alguns cálculos, e dependendo dos números considerados, as estimativas divulgadas freqüentemente se mostravam contraditórias. Fica a impressão de que, em geral, os números divulgados extrapolavam a realidade, numa possível tentativa de atribuir, à televisão, uma importância maior do que realmente possuía no dia-a-dia dos brasileiros que captavam sua programação.

Seja como for, eram fundamentais, para a sobrevivência da recém-criada TV brasileira, atrair patrocinadores e produzir, na medida do possível, bons programas, de modo a encantar os telespectadores, convencendo-os a adquirir um receptor, ainda que isso lhes custasse boas economias. Georges Henry, referindo-se à Tupi paulista, destaca a importância dos anunciantes quando ainda estavam em formação as equipes técnicas da emissora: “O esforço de Chateaubriand junto a alguns grandes anunciantes fez com que estes acionassem suas agências de publicidade para assumir a criação, redação e até

produção de programas para compor a grade de programação, dada a insuficiência de recursos humanos e falta de experiência da equipe da emissora”. Desse modo, conseguia-se algum fôlego para manter as emissoras no ar, assegurando, aos que compravam televisor, a garantia de que seu investimento não fora em vão.

Em janeiro de 1951, num artigo chamado *Televisão e Cinema*,²⁹⁶ Pedro Lima lembra aos leitores de O Cruzeiro que o principal, a instalação de emissoras de TV, a Tupi já fizera; cabia ao público difundir os receptores domésticos, para usufruir, no aconchego do lar, do “novo espetáculo que uniu o rádio e a imagem numa única, cômoda e pouco dispendiosa exibição”. Para os interessados na aquisição de um aparelho, havia uma notícia animadora: um novo fabricante americano anunciava que, assim que conseguisse reduzir “não sabemos quantas válvulas, porque não somos técnicos no assunto”, os televisores ficariam mais baratos.

Pedro Lima procura justificar o gasto com o televisor mostrando as vantagens que este oferecia em relação ao rádio: “quase pelo preço de um rádio pode-se ouvir e ver os acontecimentos mundiais, seja pelos jornais da tela ou pelos filmadores especiais, e ainda comédias, dramas e revistas, até dos teatros, que facilitarem às câmeras da TV a divulgação dos espetáculos”. É interessante verificar, nessa época, a dificuldade para expressar certas novidades, com expressões depois substituídas por termos mais específicos. Assim, o autor fala em “jornais da tela”, para diferenciá-los das notícias de rádio e de jornal, sinal de que a palavra telejornal ainda não havia sido incorporada ao linguajar corrente; refere-se, também, aos “filmadores especiais”. O que seriam esses “filmadores especiais” – as câmeras portáteis de televisão, que levavam ao ar a imagem ao vivo, numa transmissão de futebol, por exemplo, ou numa prova de turfe? Ou seriam as câmeras filmadoras que produziam películas, depois projetadas e transmitidas pelas câmeras de estúdio? Ou, ainda, gravações em videoteipe? Em pouco tempo, palavras e expressões mais apropriadas – muitas já usadas no rádio e no cinema – passariam a compor a linguagem de televisão.

Convencidos das qualidades da televisão, muitos paulistas e cariocas decidiram comprar o primeiro televisor. Nos primeiros tempos em que as emissoras foram ao ar, aos poucos os receptores se fizeram presentes em muitas lojas. Fabricantes e lojistas passaram, então, a anunciar os televisores em revistas e em jornais, com fotos e desenhos dos

²⁹⁶ O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 14, 20 jan. 1951, p. 32.

diversos modelos e marcas, acompanhados dos respectivos preços e condições de pagamento.

Na busca de clientes, algumas lojas ofereciam assistência técnica, como a Casa Garson, na Rua do Ouvidor, 137, no Rio de Janeiro. Ela sugeria que, antes da compra, tão importante quanto a escolha do televisor, era verificar se os vendedores ofereciam assistência técnica. Além de completa linha de aparelhos, “dos mais conceituados fabricantes norte-americanos” (o que dava credibilidade aos produtos e à própria loja), a Garson possuía uma “equipe de especialistas” para que o cliente pudesse usufruir, com tranquilidade, do “divertimento da época”. A assistência, certamente, se referia à instalação, pois a maioria das pessoas não tinha familiaridade com os aparelhos, que precisavam de antena para melhor sintonizar a Tupi.²⁹⁷

A falta dessa assistência técnica podia causar grande aborrecimento no momento de instalar um televisor: “Por falta de assistência do vendedor, o *televidente* começa nas apalpadelas e se irrita com os palpites dos filhos menores. As linhas aparecem numa sucessão de enlouquecer o *televidente*”. No Rio de Janeiro havia outro grande problema para atrapalhar a recepção da programação de TV, a instabilidade da energia elétrica. “A corrente joga mais, para cima e para baixo, que o último banco dos ‘micro-ônibus’. E o resultado é irritante.” Para sanar essa dificuldade e garantir suas transmissões, a TV Tupi tratou de adquirir um gerador de energia elétrica. “Assim livrará os *telefãs* das torturas daquelas linhas que nunca mais acabam...”²⁹⁸

Sem dúvida, a televisão foi recebida, no Brasil, com curiosidade e interesse. Para muita gente ela representou renovação e modernização, apesar das deficiências, dos problemas e dificuldades que imediatamente se tornaram visíveis. Enquanto muitos relevavam as falhas e procuravam aproveitar o que de bom a televisão oferecia, acreditando que melhorias viriam no decorrer do tempo, outros criticavam, veementemente, a novidade, menosprezando as suas potencialidades. As críticas dirigiam-se tanto às emissoras e sua programação quanto aos televisores disponíveis no mercado. Um breve texto de 1951, sob o pseudônimo de *Vão Gôgo*, publicado em O Cruzeiro, no fim de abril, sintetiza, com sarcasmo e humor, críticas dirigidas à televisão e aos aparelhos de TV.

²⁹⁷ O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 36, 23 jun. 1951, p. 25.

²⁹⁸ O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 39, 23 jun. 1951, p. 48.

Com a televisão dando 25 milhões de dólares de prejuízos anuais nos Estados Unidos e uma perspectiva não muito saudável também no Brasil você que é um “homus-social” sente-se na obrigação de comprar um aparelhinho para ajudar a indústria. Não o seduzem propriamente os programas anunciados porque você sabe que no Brasil a televisão nasce filha do rádio, frase essa que escrevo temendo que a censura a corte como imoral. Mas seja lá como for você compra o aparelhinho.

Logo você o vê instalar em casa com requintes técnicos que não foram dispensados ao seu rádio naquele saudoso ano de 1933 e vai notando que o aparelho tem muito mais botões do que um rádio o que o deixa vagamente apreensivo. O pedaço de vidro com que é recoberto ajuda a sua apreensão pois percebe a possibilidade de fazer o aparelho em cacos se continuar a desferir nele os socos que usualmente emprega no de rádio. Instalado o aparelho, depois de ouvir-se o técnico (...) mergulha-se a sala na devida escuridão e começa-se a olhar o programa. O programa de televisão consiste de três coisas inteiramente diferentes: um filme americano de 1908, um filme americano de 1909 ou um filme americano de 1910. Antiamericanista e não gostando de paleontologia, você liga para outras estações e aí vem-lhe a primeira fúria de impotência, o primeiro sentimento escravocrata – não há outras estações. De modo que você sai do vácuo absoluto em que ficou por alguns segundos e volta à imagem esmaecida do filme e fica 40 ou 50 minutos enriquecendo seus conhecimentos históricos. Você poderia desligar o aparelho de televisão e ir dormir. Mas aí você notará outra impotência sua – só existe meia dúzia de homens no mundo com personalidade bastante forte para desligar um aparelho de televisão e ir dormir tranquilamente. Pois a diferença entre a televisão e o rádio é imensa no sentido psicológico. (...) Ao rádio desligamos com toda calma porque sentimos que o personagem está longe, no estúdio, e sua voz vem vindo de lá. Mas na televisão o tipo está ali. Se desligamos ele continua ali, dentro da caixa, furioso ou humilhado, nos olhando sem que nós o vejamos. (...) Ligar o aparelho é por si mesmo uma operação que deveria dar direito a um diploma quando bem executada. Com tubos catódicos, isótopos refratários, conjugações eletrônicas e correntes alternadas e contínuas para percorrer em sete e oito etapas transformando-se em 119 linhas ou mais modernamente em 830 linhas, uma imagem decente, mesmo que seja a de uma pessoa não tanto, precisa de um punhado de botões para ser controlada. Como seria dispendioso, antiestético e pouco prático fazer um aparelho só de botões, os fabricantes de televisores colocaram no aparelho quatro botões apenas mas cada um deles com vários movimentos, externos, internos para a esquerda e para a direita. Movendo todos esses botões simultaneamente, movendo-os depois alternadamente, conjugando-os dois a dois, três a três, e quatro a quatro você acaba afinal pegando a imagem que pode ser: A) Inteiramente cinza. B) Cinza com ligeiras aparências de fantasmas. C) Em terceira dimensão. D) Em “pois”. E) Etc.

Mas um dos sustos maiores que você correrá é ver de repente o comentarista despencar em imagens sucessivas como se estivesse rolando por uma escada. Mais tarde você lamentará que isso seja apenas uma impressão e que ele não se esborrache mesmo.

De qualquer maneira porém dia virá em que você saberá controlar seu aparelho perfeitamente e verá a imagem tal como ela é. Mas então será tarde demais – o dono da loja não aceitará a devolução do aparelho.²⁹⁹

Manifesta-se, em várias passagens, forte e mal justificada, a resistência ao novo, começando com a idéia de que, se a televisão dava prejuízo nos Estados Unidos, no Brasil a perspectiva era a mesma. Surge, de modo inevitável, a comparação do televisor com o rádio: enquanto, neste, a instalação era simples, aquele exigia vários cuidados e a presença de técnicos, o que era um transtorno para quem comprava televisor. Revela-se, também, grande estranheza quanto ao aparelho, por sua tela de vidro, aparentemente frágil, e pelos numerosos botões de comando, que indicavam uma complexidade desconhecida no rádio.

²⁹⁹ O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 28, 28 abr. 1951, p. 87.

Depois de finalmente o usuário entender o funcionamento da máquina, constatava-se a imprecisão da imagem recebida e a frequência de imagens rolando pela tela.

Contudo, as maiores críticas dirigem-se à insistência com que as pessoas eram incentivadas a adquirir televisores; à censura interna exercida nos meios de comunicação (especialmente nos Diários e Emissoras Associados), que provavelmente filtrava as opiniões discordantes e as críticas às primeiras emissoras; à transposição do formato do rádio para a televisão, o que incluía a programação; aos antigos filmes americanos, um acinte para os antiamericanistas; e a impotência diante da ausência de outras emissoras, numa época em que a TV Tupi reinava sem concorrência.

Existem, entretanto, no texto, duas situações que permitem alguma chance à novidade: quando o irado crítico, ainda que se dizendo obrigado, adquire um televisor; e quando ele fala da impossibilidade de desligar o aparelho – embora buscando um “sentido psicológico” para o seu ato, ele é movido pela curiosidade e pelo desejo de saber quais surpresas aquela caótica máquina pode lhe proporcionar. O que não o impede de criticar a televisão que acabava de chegar ao país: crítica cabível, sob vários aspectos, e precipitada, nos demais.

Apesar de todos os juízos formulados nessa fase inicial da TV brasileira, publicados ou não, favoráveis ou desabonadores, não se pode negar a importância dos Diários e Emissoras Associados ao instituírem a TV Tupi. Nesse processo, não se pode perder de vista a configuração do cenário brasileiro da década de 1940, e as relações que existiam entre o Estado, a política e os meios de comunicação, em cujos meandros atuavam personalidades como Chateaubriand, de grande prestígio inclusive fora do país.

Numa época em que São Paulo e Rio de Janeiro representavam os principais eixos culturais do país, à sua maneira e com uma visão bastante pessoal de gestão administrativa, cultura, progresso e modernidade, Chateaubriand conduzia as Empresas Associadas e realizava importantes ações no campo da cultura, haja vista a concretização do Masp (Museu de Arte de São Paulo), no final da década de 1940.³⁰⁰ Ao mesmo tempo em que a TV Tupi realizava suas conquistas cotidianas, com grande esforço dos que ali trabalhavam, e se consagrava como emissora pioneira de televisão, Chateaubriand realizava um gerenciamento questionável.

³⁰⁰ O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 16, 20 abr. 1968, p. 8.

Para o maestro George Henry, “o próprio Chateaubriand desequilibrava suas finanças, com retiradas volumosas de dinheiro do caixa da Tupi, sem qualquer controle. Parece que verdadeiras boladas eram aplicadas na compra de quadros de artistas consagrados para compor o acervo do Masp”.³⁰¹ Tais *inconseqüências*, no entanto, não impediram o reconhecimento de sua luta para instaurar a televisão no Brasil. A obsessão que ele tinha a respeito da implantação da TV no país, tornou-o “um desbravador”, diz o maestro.

Pensando sob a óptica de Renato Ortiz ao analisar as mudanças pelas quais passou a mentalidade empresarial brasileira, em seus mais diversos setores, verifica-se que Chateaubriand representou, com perfeição, o espírito aventureiro, desbravador e empreendedor – carismático, também – que marcou a geração de empresários de sua época, mas que perdeu sua razão de ser no Brasil dos anos 1960 e 70.³⁰² Como observa Ortiz, o antigo capitão de indústria, cuja história pessoal se confundia com a história da organização por ele criada, cedeu lugar ao *manager*.

Outros passaram a ser, portanto, os grandes empreendedores brasileiros do setor cultural, de meados da década de 1960 em diante. Trata-se de homens que administravam conglomerados de empresas que aglutinavam diversos setores empresariais. Nas palavras de Ortiz, “os novos proprietários são homens de organização, e de uma certa forma se perdem na impessoalidade dos ‘impérios’ que construíram”. Eles submetem a vontade individual à racionalidade da organização que criaram e a história dessa organização tem vida própria, “se apóia e se sustenta no esforço de inúmeros profissionais (...) que reproduzem e recriam a racionalidade da empresa no seu dia-a-dia”.³⁰³ Os administradores tornaram-se executivos com experiência em *marketing*, integrados a um sistema empresarial de gestão.

Esse novo tipo de proprietário e de administrador desponta, na televisão brasileira, numa fase que marca a transição do modelo artesanal de fazer televisão, objeto de análise

³⁰¹ SILVA JÚNIOR, Georges Henry..., p. 159.

³⁰² Em fevereiro de 1960, a saúde de Chateaubriand foi seriamente comprometida por uma trombose cerebral, como noticiou O Cruzeiro. Antes disso, e preocupado com suas empresas, ele instituiu “o Condomínio Acionário das Emissoras e Diários Associados. Distribuiu 49% das ações e quotas que possuía dentro de toda a ‘cadeia’ a 22 dos seus auxiliares, gravando-as com as cláusulas de inalienabilidade e incomunicabilidade. Em 1961, resolveu doar os restantes 51% das ações que reservara para si. Nada mais lhe pertencia, mas àqueles que o ajudaram a erguer a maior rede jornalística da América Latina”. (O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 16, 20 abr. 1968, p. 7). Para antigos dirigentes da TV Paraná, este sistema de condomínio levaria o império das Associadas à completa falência após a morte de Chateaubriand.

³⁰³ ORTIZ, A moderna..., p. 134-135.

desta tese, para a nova televisão que surge com a transmissão em rede nacional, via satélite, e uma programação padronizada, demarcando o surgimento do grande público brasileiro. Entretanto, essa é uma outra história, que foge ao âmbito deste projeto de pesquisa.

3. A televisão e sua época

Em 1950, quando efetivamente a televisão foi ao ar, dos 51 milhões de brasileiros, 10 milhões viviam nas cidades de maior porte, enquanto 41 milhões estavam no campo, nos vilarejos e cidades de menos de 20 mil habitantes, conforme o Censo do IBGE daquele ano.³⁰⁴ Inaugurada nos últimos meses do governo do presidente Eurico Gaspar Dutra, que antecederam o retorno de Getúlio Vargas ao poder, em janeiro de 1951, a televisão surgiu numa época marcada pelas decisões políticas e econômicas que vinham do Estado Novo, entre as quais, a determinação de substituir as importações pela produção interna e de estabelecer uma indústria de base.³⁰⁵

A indústria adquiriu, a partir daí, uma importância significativa na economia do país. Ao executar uma política econômica de cunho nacionalista, o governo passou a investir na indústria pesada. Coube ao Estado promover ampla atividade, tanto no setor de infra-estrutura, como no incentivo direto à industrialização, atraindo, para isso, capitais estrangeiros. Criava-se, pois, a infra-estrutura necessária para o desenvolvimento da indústria brasileira que, no período de 1945 a 1960, apresentou grande crescimento.³⁰⁶ O país dava passos importantes para superar suas arcaicas estruturas políticas e econômicas e inovar-se culturalmente e, assim, coexistia, com o Brasil rural, um novo Brasil que rapidamente se urbanizava e industrializava. Nessa época, e pelas décadas seguintes, verificou-se o deslocamento permanente de pessoas das regiões agrárias brasileiras para diferentes áreas do território. Essa efervescência, que teve continuidade nos anos 1960, influenciada também pelo que acontecia no mundo, foi surpreendida pelo golpe militar e tomou rumos próprios e inesperados.

O advento da televisão brasileira aconteceu, portanto, durante uma fase de grandes mudanças na estrutura econômica, política e social do país. No entanto, como afirma

³⁰⁴ MELLO, João Manuel Cardoso de. NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. **História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v. 4, p. 574.

³⁰⁵ FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 6.ed. São Paulo: Edusp, 1999, p. 370.

³⁰⁶ MATTOS, **História da televisão...**, p. 18, 26.

Sérgio Mattos, somente quando aumentaram os efeitos do consumo de produtos industrializados e o mercado se consolidou, foi que as emissoras de televisão se tornaram economicamente viáveis “como empresas comerciais”. Foi, então, que elas “começaram a competir pelo faturamento publicitário. A fim de receber maior quantidade de anúncios, a televisão começou a direcionar seus programas para grandes audiências, aumentando, assim, seus lucros”.³⁰⁷ Mostrando uma série de produtos e chamando a atenção para a sua praticidade e modernidade, a TV colaborou para aumentar as vendas tanto de bens duráveis quanto de consumo, já fabricados no Brasil por empresas nacionais e multinacionais. Esse crescimento industrial coincidiu com o começo de um tempo de outras mudanças econômicas, sociais e políticas, que se estenderiam pelos anos de 1960.

De início, a televisão brasileira seguiu a regulamentação do rádio,³⁰⁸ pois somente em 1962 foi promulgado o Código Brasileiro de Telecomunicações. Logo, a TV Tupi serviu de modelo e inspiração para novos canais,³⁰⁹ criados na década de 1950, em cidades como São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre, Recife, Fortaleza, São Luís, Belém, Goiânia, Belo Horizonte e Curitiba.³¹⁰ Firmava-se a TV brasileira, tendo à frente os Diários e Emissoras Associados que, somente em 1956, inauguraram pelo país nove estações da Rede Associada.³¹¹

A televisão brasileira foi instituída, portanto, numa época de reorientação da economia mundial, marcada, depois da Segunda Guerra Mundial, pela hegemonia norte-americana. Para vários autores, com escritos publicados nos anos de 1980, como Sérgio Caparelli, aquela época teria se caracterizado por certas tendências econômicas como “oligopolização do mercado, concentração e fluxo internacional de capitais e desenvolvimento desigual e combinado a nível planetário”. Para eles, essa realidade teria

³⁰⁷ Id.

³⁰⁸ Othon Jambeiro chama a atenção para o fato de que o decreto federal n. 21.111, de março de 1932, foi o primeiro ato regulatório brasileiro que mencionou televisão. “Ele estabeleceu que *Radiotelevisão*, do mesmo modo que qualquer outro uso de *Radioeletricidade* para a transmissão ou recepção de textos, sinais, sons ou imagens de qualquer natureza, através de ondas hertzianas, deveriam ser considerados serviços de radiocomunicações”. (JAMBEIRO, **A TV no Brasil...**, p. 55).

³⁰⁹ TV Paulista, março de 1952; TV Record, de São Paulo, setembro de 1953; TV Rio, julho de 1953; TV Itacolomi, Associada, de Belo Horizonte, 1955; TV Cultura, de São Paulo, 1958; TV Excelsior, de São Paulo, 1960; TV Itapoan, Associada, de Salvador, 1960. No mesmo ano, em Curitiba, a TV Paranaense e a TV Paraná. Em 1960, já eram 20 as emissoras de TV funcionando nas principais cidades do país. (MATTOS, **História da televisão...**, p.175-176).

³¹⁰ HAMBURGER, Diluindo fronteiras..., p. 444.

³¹¹ MATTOS, **História da televisão...**, p. 174.

Até 1956, como informa Inimá Simões, existiam apenas 250 mil televisores no país, concentrados nas grandes cidades onde havia alguma emissora de TV. (SIMÕES, **A nossa TV...**, p. 19).

“grande influência sobre a televisão que iria surgir nos anos 50, nos países subdesenvolvidos”.³¹²

Outros autores, em trabalhos mais recentes, têm revisado tal bibliografia. Um deles é Sérgio Mattos, para quem, durante certa época, houve, principalmente entre os estudiosos dos países menos desenvolvidos, uma preocupação resultante da idéia de que as grandes corporações e empresas transnacionais e multinacionais, das áreas de comunicação e publicidade, ameaçavam a política, a soberania e a economia daqueles países. Para explicar o impacto externo na mídia, produziram-se, então, discussões e estudos sobre “o imperialismo na mídia, a homogeneização cultural, além de constatar a dependência cultural e dos veículos de comunicação”. Desse modo, buscava-se explicação, por exemplo, para a significativa presença de filmes e programas americanos e europeus, na televisão dos países ditos de Terceiro Mundo e para a influência, cada vez maior, das agências de publicidade multinacionais nos meios de comunicação locais. Dentre as conclusões obtidas por aqueles pesquisadores da comunicação, aponta-se a que viu “o desenvolvimento dos veículos de comunicação de massa e da indústria publicitária como reflexo das forças de mercado externas”.

No entanto, para Sérgio Mattos, esse tipo de conclusão não considera, devidamente, os fatores e as variáveis nacionais que podem, ou não, estar presentes no crescimento da mídia local. Exemplo dessas variáveis seria a capacidade de cada país de neutralizar ou inibir a interferência estrangeira sobre sua cultura.³¹³ Assim, voltando o olhar para o sistema brasileiro de comunicação, verifica-se que, no decorrer do tempo, ele sofreu grande influência dos países hegemônicos (leia-se, principalmente, Estados Unidos), influência que, no entanto, “tem sido, em vários casos, limitada ou totalmente afastada, como resultado de políticas protecionistas”.³¹⁴

Como se sabe, a televisão brasileira das décadas de 1950 e 60 utilizou, com muita frequência, programas feitos pelos americanos. Entretanto, a partir do momento em que a televisão nacional começou a ter produção própria, boa parte da programação importada foi substituída pela nacional e passamos, mais tarde, a exportar o produto brasileiro de televisão. Constatou-se, assim, certa preferência dos telespectadores pelos programas feitos no país. Na abordagem dessas questões que envolvem a TV brasileira, poderiam ser usadas

³¹² CAPARELLI, *Comunicação de...*, p. 11.

³¹³ MATTOS, *História da televisão...*, p. 7-9.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 9.

muitas das teorias discutidas pelos pesquisadores de comunicação, como a do imperialismo na mídia, da dependência cultural e outras que seguem por essas linhas teóricas.³¹⁵ Contudo, nenhuma delas dá conta de todas as especificidades do caso brasileiro, pois aqui, além das interferências externas, são importantes as variantes locais.³¹⁶

Ao tratar da importância das questões internas de um país, Sérgio Mattos escreve: “No Brasil, as condições internas têm exercido sobre os veículos de massa influência muito mais forte do que os fatores externos. Aqui, os meios de comunicação de massa – principalmente a televisão – e também a indústria publicitária têm refletido não apenas a forma particular de desenvolvimento dependente do país, mas ainda os interesses políticos de quem está no poder, como ocorreu durante o longo período da ditadura militar de 1964 a 1985”.³¹⁷ Embora reconheça o papel de fatores externos, especialmente no que diz respeito aos avanços tecnológicos, o autor reafirma a importância que as condições socioeconômicas e políticas do país têm exercido sobre a publicidade e os meios de comunicação, e em especial a televisão.

Para se constituírem, na prática, como estações de TV bem equipadas, ou para melhorarem seus recursos técnicos, as emissoras precisaram importar uma série de máquinas e equipamentos, e se viram na contingência de mandar seus técnicos para conhecerem, nas fábricas estrangeiras, as novas tecnologias. Ao mesmo tempo, os canais de televisão recorreram a filmes, seriados e desenhos especialmente realizados para televisão, importados em quantidade significativa, para comporem a programação diária. Contrabalançando e neutralizando, de certa forma, essa presença constante de atrações importadas, se fazia televisão ao vivo, com os artistas locais, a música brasileira, as notícias da região, além de informações sobre o que acontecia em outros estados e fora do país. Por outro lado, em época de ditadura, só restava às emissoras submeter-se à censura e às exigências legais, embora fossem normas de exceção.

Com a chegada dos aparelhos de videoteipe (VT) ao país, em 1960,³¹⁸ emissoras como a Tupi, a Record e a Excelsior começaram a gravar diversas atrações de sua

³¹⁵ Afirma Sérgio Mattos: “(...) duas teorias contrastantes esbarram no caso brasileiro: a neomarxista (imperialismo na mídia e a teoria da dependência) *versus* não-marxistas (os difusionistas e os defensores da teoria do ciclo de vida do produto). (Id.).

³¹⁶ Ibid., p. 9-10.

³¹⁷ Ibid., p. 9.

³¹⁸ O videoteipe foi usado pela primeira vez no Brasil em 1960, pela TV Tupi, numa adaptação de Hamlet, de Shakespeare, sob a direção de Dionísio de Azevedo. Esse foi o primeiro teleteatro brasileiro a utilizar a nova tecnologia. (MATTOS, **História da televisão...**, p. 176).

programação em VT e transformaram as demais estações de TV em unidades de difusão, ou seja, os videoteipes começaram a circular pelos canais de TV do país, com intervalo de alguns dias, em troca da aquisição de direitos de exibição. Assim, um musical ou capítulo de novela exibido no Rio de Janeiro, na segunda-feira, seria apresentado, no sábado, em Curitiba, e segunda-feira em Porto Alegre. Desse modo, a novela feita em São Paulo passava a ocupar, no vídeo brasileiro, o lugar de um filme ou desenho importado. Os mecanismos internos das próprias emissoras conseguiriam, pois, com o tempo, neutralizar e limitar, de certa forma, a presença de produções estrangeiras em sua programação diária – presença essa permitida pelas emissoras e necessária em dado momento. Com o videoteipe, incorporado à rotina da televisão, obteve-se, portanto, maior agilidade na produção televisiva, que se libertou, também, da programação ao vivo.

A presença externa, na mídia local, ocorreu também por meio da publicidade na TV. Nos primeiros anos, ao adquirir o direito de exibição de alguma produção estrangeira, a emissora brasileira assumia, por contrato, a obrigação de exibir também o comercial estrangeiro, da empresa que patrocinava aquele programa. Com o tempo, os comerciais feitos no país se tornaram regra, acompanhando a evolução da programação desenvolvida pelas emissoras, para as quais se tornou mais viável, economicamente, apresentar os teipes produzidos no Brasil.

No limiar da década de 1960, estavam em funcionamento no Brasil cerca de vinte emissoras de televisão, distribuídas pelo país, às quais logo se somariam outras, em fase de estruturação. Considerando que as novas emissoras tomaram por modelo os canais de São Paulo e do Rio de Janeiro, que por sua vez espelharam-se nas empresas norte-americanas, torna-se claro o modelo de televisão adotado no Brasil. Essa conclusão é confirmada por Daniel Filho: “Em princípio, o modelo da televisão brasileira foi o americano. Nisso, como em tantas outras coisas, começamos imitando os americanos, nossa influência mais forte. Os nossos primeiros produtores foram aos Estados Unidos, fizeram cursos na CBS e na NBC, para aprender as técnicas e os procedimentos fundamentais, e os utilizaram para implantar a televisão no Brasil”.³¹⁹

A influência americana sobre a televisão brasileira encontrou guarida na própria legislação, no decreto 31.835, assinado por Getúlio Vargas em 21 de novembro de 1952. Além de normas técnicas, estabelecia, para o país, um plano de distribuição de canais de

³¹⁹ DANIEL FILHO, *O circo...*, p. 14.

TV. Instituíra, também, um padrão único de TV, que, à exceção de uns poucos detalhes, seria idêntico ao adotado pela Comissão Federal de Comunicações, órgão do governo dos Estados Unidos. Diz o Decreto:

O serviço de televisão no Brasil será executado de acordo com as normas de boa engenharia referentes às estações radiodifusoras de televisão, da *Federal Communications Commission (Standards of Good Engineering Practice Concerning Television Broadcasting Stations)*. Serão também obedecidas, em tudo que for aplicável, as regras propostas pela mesma Comissão, em 21 de março de 1951, referentes aos padrões e à distribuição de canais de VHF e UHF nos EE.UU. (*Proposed VHF-UHF Rules, Standards and Allocations*).³²⁰

Adotou-se, oficialmente, portanto, no início da década de 1950, o padrão norte-americano de televisão. No entanto, durante a década de 1940, e antes do surgimento de qualquer emissora de TV no Brasil, havia uma regulamentação de radiodifusão que estava em vigor em 1950, quando foram criadas as primeiras emissoras de TV. Essa legislação concedia ao Estado amplo poder para regular e controlar os meios de comunicação (tanto o rádio quanto a TV): o Departamento de Correios e Telégrafos fazia a concessão de canais e podia fiscalizar as condições técnicas de operação; o Ministério da Justiça censurava programação e punia emissoras; as instituições competentes podiam intervir em nome da segurança nacional; o Ministério da Educação podia exigir programação educativa; e o Ministério do Trabalho mediava conflitos, registrava profissionais e monitorava os sindicatos. O presidente, por sua vez, decretava.³²¹

Usando seu prestígio e com trânsito pelas diversas instâncias de poder, Chateaubriand soube tirar proveito dessa conjuntura pouco favorável para os meios de comunicação. Antecipando-se a qualquer iniciativa, ele obteve, do Ministério da Viação e Obras Públicas, concessão para o primeiro canal de televisão. Depois dessa concessão, e considerando que, no exterior, já havia televisão, baixou-se a portaria 692, de 26 de julho de 1949, para fixar normas técnicas para a nova atividade.³²²

De volta ao poder, pelas eleições de 1950, Getúlio Vargas assinou, no ano seguinte, o decreto 29.783, que continha uma novidade desanimadora, se considerado o investimento exigido para instalar uma emissora de rádio ou de televisão: a partir daquela data, as concessões passariam a ser revistas de três em três anos, podendo ser canceladas, sem assegurar qualquer direito ao concessionário.

³²⁰ JAMBEIRO, A TV no Brasil..., p. 58.

³²¹ Ibid., p. 56-57.

³²² Ibid., p. 57.

Com a morte de Vargas, em 1954, assumiu o poder Café Filho, que revogou aquele decreto. Tal medida serviu de incentivo à criação de novas emissoras de TV pelo país.³²³ As do Paraná, inauguradas em 1960, surgiram, portanto, num período de proliferação de estações, que se estendeu de 1956 a 1961. “O crescimento inicial da televisão, a partir de 1950, pode ser atribuído ao favoritismo político, o qual concedia licenças para exploração de canais sem um plano preestabelecido”, escreve o jornalista e professor Sérgio Mattos.³²⁴ Nessas ocasiões, o que contava era prestígio social e político – prestígio que não faltou também a Nagibe Chede, amigo pessoal do governador do Paraná, Moysés Lupion, que apoiou a idéia da criação de uma emissora de TV local.

De qualquer maneira, a expansão da televisão foi um processo lento. Dez anos depois de instituídas as duas primeiras emissoras de TV do país, apenas 4,61% dos domicílios brasileiros possuíam um televisor. A região sudeste liderava, com 12,44% dos domicílios com televisão, enquanto nas demais essa percentagem não chegava a 1%. Desse modo, apesar da novidade representada pela televisão e da criação de várias emissoras, inclusive fora do eixo Rio-São Paulo, foi relativamente lenta a formação do público telespectador. Em 1970, possuíam televisor 24% dos domicílios do país, localizados nas regiões Sul e Sudeste. E mesmo no Sudeste, esse número era de apenas 40%.³²⁵ São Paulo e Rio de Janeiro mantinham-se como as cidades de maior concentração da mídia.

Pensava-se seriamente, no início da década de 1960, na necessidade de desenvolver, integrar e modernizar o Brasil – discurso encampado pelos militares que tomaram o poder em 1964. Sérgio Mattos alerta que, durante as décadas de 1950 e 1960, o conceito de desenvolvimento fundava-se em crescimento econômico e em industrialização, considerada o principal fator de desenvolvimento. O governo militar desejava a instauração de uma nova ordem social que permitisse “promover o desenvolvimento através da adoção de uma nova ordem política e econômica baseada na doutrina de segurança e desenvolvimento nacional da Escola Superior de Guerra (ESG)”.³²⁶ Desse modo, o Brasil estaria entre as grandes potências mundiais. Precisava, pois, da aceitação e da adesão dos diferentes segmentos sociais ao seu projeto nacional, e, portanto, aos seus valores e crenças.

³²³ Id.

³²⁴ MATTOS, *História da televisão...*, p. 51.

³²⁵ HAMBURGER, *Diluído fronteiras...*, p. 448-449.

³²⁶ MATTOS, *História da televisão...*, p. 27.

Esse projeto nacional fundava-se em valores fortemente conservadores, que viam na família, na pátria, na religião, na propriedade, na moral e nos bons costumes, “os pilares da ordem social”. Fundava-se, também, em crenças, como “a crença na unidade, homogeneidade, ausência de conflitos e conciliação que se traduzem em paz social, valores esses que circulavam em diferentes segmentos sociais”, explica a historiadora Lúcia Maciel Barbosa de Oliveira.³²⁷ Na busca de uma sociedade una, homogênea, indivisível e, portanto, sem conflitos ou diversidade, excluía-se a democracia – embora o regime militar se definisse como democrático. Nesse contexto, uma das estratégias para difundir seus valores e crenças seria a utilização dos meios de comunicação.

A ESG definiu comunicação como o “processo de transmitir alguma coisa a fim de exercer uma influência consciente no receptor da comunicação, cuja reação afetará o ponto de partida, ou seja, o emissor da mensagem”.³²⁸ Sob tal óptica, a televisão se revelou útil ao regime, graças ao seu grande poder de convencimento e de persuasão, ajudando-o a realizar o objetivo de “persuadir, impor e difundir seus posicionamentos” e decisões.³²⁹

Além do grande alcance, a TV era, segundo os ideólogos do regime, “um instrumento poderoso para a rápida e padronizada difusão de idéias, criação de estados emocionais, alteração de hábitos e atitudes e por sua capacidade de gerar conformismo social”.³³⁰ Intensificou-se, então, o “desenvolvimento técnico” da televisão e a “domesticação de sua programação” – mantinham-se no ar os programas plasmados nos mesmos valores e crenças do regime. A TV se tornou, com o tempo, um fenômeno social significativo graças à sua expansão no país. Assim, cumpriu seu “papel fundamental como elemento de coesão que se dá por afinidade, não por manipulação (...). O sucesso no alcance da integração nacional (...) teve a televisão como ponto estratégico básico”.³³¹ Formou-se o público brasileiro de televisão.

A TV possibilitava, também, a internalização dos valores essenciais para a realização do projeto do governo militar. Para obter condições operacionais para as telecomunicações brasileiras, várias medidas foram tomadas pelo governo. Embora o Código Brasileiro de Telecomunicações já existisse desde 1962, somente depois de 1964

³²⁷ OLIVEIRA, Lúcia Maciel Barbosa de. “**Nossos comerciais, por favor!**” : a televisão brasileira e a Escola Superior de Guerra: o caso Flávio Cavalcanti. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001. p. 15-17.

³²⁸ MATTOS, *História da televisão...*, p. 35.

³²⁹ Ibid., p. 35-37.

³³⁰ OLIVEIRA, “**Nossos comerciais...**”, p. 17.

³³¹ Ibid., p. 21, 125.

foi posto em prática, sendo que as suas diretrizes correspondiam aos ideais propostos pela ESG. Pouco depois, foram criados o Departamento Nacional de Telecomunicações (Embratel, em 1965), o Ministério das Comunicações (1967) e leis e decretos que contribuíam para o desenvolvimento das telecomunicações. Assim, ao mesmo tempo em que a TV era usada para divulgar e dar credibilidade ao regime militar, ela se beneficiou de medidas como o acesso à rede de microondas, satélite, televisão em cores, etc. A partir do AI-5 (Ato Institucional n. 5), de 13 de dezembro de 1968, forte censura foi imposta aos meios de comunicação, inclusive sobre a televisão.³³² Esperava-se, da televisão que, na condição de elemento legitimador do regime, divulgasse “extensamente e com um alto grau de veracidade tanto as mensagens governamentais como aquelas que, solidárias, afinavam-se com ele”.³³³

Durante todo o tempo em que o Brasil esteve sob o regime militar, o setor de telecomunicações mereceu, portanto, atenção especial do Estado. Tal situação, se, por um lado, representou desenvolvimento tecnológico para o setor, por outro, fez com que o conteúdo e a qualidade da programação fossem submetidos ao regime, como mostra Sérgio Mattos:

De 1964 a 1985 o governo esteve envolvido com o desenvolvimento tecnológico e também com o conteúdo e a qualidade da programação televisiva, tendo criado as condições e as facilidades necessárias para que a televisão se desenvolvesse, sem deixar de interferir através de recomendações e sugestões oficiais, além de financiamentos específicos para a modernização dos veículos de comunicação. A influência do regime na televisão também pode ser constatada sob o ponto de vista da legislação de comunicação, das ações políticas e econômicas que foram impostas e das consequências das decisões implementadas. Por exemplo, foi durante a administração de Médici que ocorreu o chamado “milagre econômico brasileiro” e foi nesse mesmo período que o governo começou a demonstrar preocupações para com o conteúdo e a produção da programação televisiva.³³⁴

Verifica-se que o poder e o controle exercidos pelo governo sobre os meios de comunicação, em especial sobre a TV, foram fortes o bastante para direcionar o desenvolvimento das emissoras existentes no país. Confirma-se, pois, a teoria de que, acima de fatores externos, no Brasil são as questões internas e o poder dos governantes que explicam melhor os rumos dados à televisão, principalmente durante o regime militar.

Assim, no decorrer dos anos de 1960, nessa conjuntura marcada pelo início da ditadura militar, a televisão se estruturou melhor, atingiu grande parte do país e deu

³³² MATTOS, *História da televisão...*, p. 35-37.

³³³ OLIVEIRA, “*Nossos comerciais...*”, p. 122.

³³⁴ MATTOS, *História da televisão...*, p. 36-37.

continuidade à luta para conquistar mais telespectadores, muitos ainda assustados com os preços dos televisores e sem o hábito de acompanhar a programação. Enquanto, em vários Estados, a televisão já estava bem estabelecida, em outros, ela ensaiava, com passos vacilantes, as primeiras apresentações ao vivo. No Paraná, em 1960, foram inauguradas as primeiras emissoras. Recebida como ícone de modernidade, e aguardada desde 1954, data da primeira demonstração pública, a televisão curitibana veio mudar a rotina local.

V. RECEPÇÃO EM PRETO E BRANCO

1. Em compasso de espera

Ao iniciar a década de 1950, Curitiba possuía uma população que já atingira os 180 mil habitantes.³³⁵ Como todas as cidades em rápida expansão, apresentava uma série de problemas, que iam da falta de calçamento em muitas ruas ao insuficiente número de veículos coletivos em circulação; da premência de ampliação da rede de água e esgoto às enchentes nas áreas centrais, causadas por chuvas fortes; da precariedade da rede de telefonia à irregularidade no abastecimento de gêneros básicos; da urgência de mais escolas à necessidade de assistência mais eficiente aos menores abandonados.³³⁶ Para superar tantas dificuldades, se fazia necessária uma forte atuação da administração pública, visando adequar a cidade aos novos tempos.

Acreditava-se, também, na necessidade de tornar o Estado mais conhecido no país e politicamente mais atuante. Para chamar a atenção do Brasil para as potencialidades do Paraná, era fundamental que os próprios paranaenses comesçassem a olhar para o seu estado e, principalmente, para a sua capital. Curitiba precisava, então, se transformar numa cidade mais moderna, num importante centro político, de cultura e de negócios. Era preciso marcar a paisagem urbana com prédios públicos relevantes, tanto pela arquitetura quanto pelo uso a que se destinavam. Simultaneamente à resolução de uma série de problemas, era desejável modernizar e embelezar a cidade, tornando-a atraente e funcional, tanto para os moradores quanto para os visitantes. Mais do que tudo, era forte o desejo de desfrutar dos progressos, comodidades e novidades da época.

O sonho de modernização ganhou contornos mais nítidos no governo de Bento Munhoz da Rocha (1951-1955). Sua gestão foi, em grande medida, direcionada para as comemorações do centenário da emancipação política do Paraná, em 19 de dezembro de 1953. Essas comemorações tiveram desdobramentos nos anos seguintes, com a conclusão e

³³⁵ O DIA, Curitiba, 24 jan. 1961.

³³⁶ PANORAMA. Curitiba: v. 3, n. 41, out. 1955. Na mesma matéria, escreve o autor, que assina Z. : “Contudo continua Curitiba a crescer e a tomar sempre mais aspecto de grande metrópole. Aumenta a sua população, aumentam os prédios no centro da cidade, aumentam os bairros residenciais, formam-se sempre mais bairros novos e este crescimento de densidade em todos os sentidos, cria problemas novos, que por sua vez reclamarão soluções adequadas. É o ritmo das cidades em desenvolvimento (...).”

implantação de inúmeras obras que deram novos ares à cidade. Nessa época, a economia paranaense passava por uma fase favorável, graças aos bons resultados da lavoura cafeeira – lavoura muito prejudicada, nos anos seguintes, por intensas geadas.

Com o objetivo de divulgar para a nação a imagem de um estado grandioso e progressista, foram programados os festejos. Na capital, edificações em concreto e vidro, “em avançado estilo moderno-funcional”, começaram a ser executadas como parte do programa das comemorações.³³⁷ Tais construções marcariam sua época: a Biblioteca Pública do Paraná, os novos prédios da Universidade Federal, entre as ruas General Carneiro e Dr. Faivre, além do Hospital das Clínicas (da então Faculdade de Medicina), o atual Teatro Guaíra e, em destaque, o Centro Cívico, um dos poucos no mundo a aglutinar, num único espaço, a administração pública estadual e municipal.³³⁸

Curitiba vivia uma fase de expansão de seu quadro urbano e de suas atividades econômicas, e se verticalizava a olhos vistos. Enquanto, em 1920, a cidade contava pouco mais de 8 mil prédios, esse número passou para quase 30 mil, em 1952. O número de projetos de casas aprovados pela Prefeitura dá a medida do crescimento da cidade: 352 projetos em 1932; 565 em 1945 e 1.582, em 1950, estando em fase de conclusão cerca de 2.250 construções. “Entre os edifícios há, em grande quantidade, os de fino gosto e requintado acabamento (...). A ausência de edifícios em estado ruinoso, o gradual desaparecimento das casas de feição vetusta, nos bairros mais antigos, e a aparência geral da construção recente dão a Curitiba a fisionomia de cidade nova. Aqui também o arranha-céu, já pelo seu aspecto monumental, já porque a ele se associa o conceito de progresso, tem seus grandes apreciadores”, asseverava o professor catedrático da Faculdade de Engenharia da UFPR, Ildefonso Puppi, num texto publicado em 1953.³³⁹

³³⁷ PUPPI, Ildefonso. A Cidade Paranaense. PARANÁ. Governo do Estado. **Álbum do 1º Centenário da Emancipação Política do Paraná, editado pela Câmara de Expansão Econômica do Paraná. 1853-1953.** p. 67.

³³⁸ Curitiba foi idealizada como “*capital político-administrativa, materializada no Centro Cívico*”, para atrair todas as atenções, principalmente dos paranaenses (**O Paraná reinventado**: política e governo. Curitiba: IPARDES, 1982, p. 134). No Plano Agache, de 1942, além do Centro Cívico estavam previstos a criação de um centro comercial (o centro da cidade), uma cidade universitária (o Centro Politécnico) e um setor militar (a Base Aérea do Bacacheri e outras instalações do Exército). Esse Plano foi implementado parcialmente, pois o rápido crescimento da cidade o tornou obsoleto e, sob alguns aspectos, inviável. (OLIVEIRA, Dennison. **A política do planejamento urbano: o caso de Curitiba.** Campinas, 1995. Tese. UNICAMP, p. 43-44).

³³⁹ PUPPI, A Cidade..., p. 66. O texto informa, também, que, em 1953, existiam, concluídos ou em fase de conclusão, 44 edifícios com mais de dez pavimentos, sendo que três deles sobressaíam: o Rui Barbosa, com 28 pavimentos, e o Augusta e o Asa, com 23.

A substituição do antigo pelo novo, a idéia de progresso e o desejo de modernização estão contidos nessa afirmação do professor. Sem dúvida, no decorrer do século XX, Curitiba perseguiu suas representações de modernidade, modernidade essa que se deixou capturar, em diferentes décadas, nas melhorias que se tornaram acessíveis à população, traduzidas por seus ícones mais expressivos. Dentre eles, o telefone, o rádio e o automóvel que, aos poucos, foram se popularizando; os bondes elétricos que, por muitos anos, dividiram espaço com lotações e ônibus de linha; os aviões que, a partir de 1945, começaram a aterrissar no aeroporto Afonso Pena, e a arquitetura moderna, que, nos anos de 1950, reforçou sua presença na cidade. Uma nova configuração de modernidade estava, pois, em andamento e era desejada pela população, sendo que, na década de 1950, dois elementos a representaram com mais propriedade: os grandes edifícios que pontuavam o centro da cidade e a televisão que se anunciava. Embora com uma população que dobrara, entre 1950 e 1960, ultrapassando os 360 mil habitantes (sendo que, na sede municipal, existiam 344 mil habitantes),³⁴⁰ ainda não se podia falar, propriamente, da experiência da multidão completamente anônima, no seu ir-e-vir cotidiano pela cidade agigantada, vivenciada, havia décadas, na maiores cidades européias.

A idéia de criar uma emissora de televisão curitibana surgiu nessa época de mudanças, em meados do século XX. Inspirava-se no conjunto de propostas e projetos concernentes às comemorações do Centenário e no fato de que, em São Paulo e no Rio de Janeiro, a televisão já se concretizara. Em 1953, alimentada por notas publicadas na imprensa, começava em Curitiba a expectativa em torno da instalação de um canal de televisão, referencial de modernidade tão cara à elite progressista curitibana.

Compunham essa elite diferentes segmentos da sociedade, entre os quais descendentes de antigas famílias que, por décadas, desfrutaram de prestígio político e econômico; empresários de todas as áreas, em busca de novos mercados e oportunidades, interessados em ampliar seus negócios; profissionais liberais, muitos dos quais formados pela Universidade Federal do Paraná, bem estabelecidos e respeitados na sociedade local; políticos conhecidos, governantes e funcionários graduados de instituições públicas e privadas. Por motivos profissionais ou em busca de lazer e cultura, muitos deles mantinham contatos com centros maiores, como São Paulo e Rio de Janeiro, e até mesmo

³⁴⁰ Estimativa fornecida pelo recenseamento de 1960, do IBGE, divulgado no Jornal O Dia, de 24 de janeiro de 1961.

com o exterior. Para eles, transformar a capital num moderno centro urbano significava equipará-la às principais cidades do país.

A expectativa em torno da instalação de um canal de televisão, na capital, ganhou mais consistência quando um grupo de empreendedores (entre eles Nagibe Chede) criou, com essa finalidade, a Rádio Televisão do Paraná SA.³⁴¹ Feitos os primeiros contatos com os Diários e Emissoras Associados, e com o seu apoio, os paranaenses pensaram numa estratégia para começar a divulgar a televisão e a idéia de implantá-la no estado.

A maioria dos habitantes da capital não conhecia televisão, e não havia como sintonizar as emissoras paulistas ou cariocas. Para atrair acionistas e futuros telespectadores, e para mostrar o funcionamento do novo veículo de comunicação, em julho de 1954 realizou-se uma demonstração pública no centro da cidade, com a primeira transmissão de imagens no Paraná. A exemplo do que ocorrera nas primeiras demonstrações de televisão em São Paulo e no Rio de Janeiro, também em Curitiba contou-se com um patrocínio, o da empresa Thá, Scaramuzza Ltda., localizada na Avenida Presidente Getúlio Vargas, que comercializava materiais de construção em geral, nacionais e importados.³⁴² No dia 17 de julho de 1954, sábado, na Gazeta do Povo, o convite³⁴³:



³⁴¹ MAZÂNEK, *Ao vivo...*, p. 17. Segundo Mazânek, integravam essa empresa Raul Vaz, Nagibe Chede Abrahão, Alexandre Gutierrez, Mário Hipólito César, Gastão Chaves (todos de Curitiba) e Benjamim Malucelli (de Palmeira).

³⁴² MAPA DE CURITIBA editado pela empresa publicitária "Guia Azul", em 1950.

³⁴³ GAZETA DO POVO. Curitiba, p. 2, 17 jul. 1954.

Na vitrine das Lojas Tarobá, no Edifício Garcez, na esquina da Rua Quinze de Novembro com Voluntários da Pátria (antiga João Pessoa), no centro da cidade, aparelhos de televisão exibiram um programa ao vivo, com artistas paranaenses e da TV Tupi de São Paulo. Olhares perplexos e interrogativos acompanharam as imagens, produzidas e transmitidas por uma câmera de circuito fechado instalada no sétimo andar do edifício. Era a primeira transmissão de imagens no Paraná, noticiada na imprensa local.

Com o título “Televisão no Paraná, vitoriosa iniciativa da Rádio Televisão do Paraná S.A.”, a Gazeta do Povo afirmava que Curitiba estava na “iminência de ser aparelhada” com uma estação de TV. Tal fato ocorria devido à iniciativa “de um grupo de pessoas devotadas à nossa terra e à civilização paranaense”.³⁴⁴ Aparece, aí, um rasgo de discurso paranista, de amor incondicional à terra e à “civilização paranaense”, que contrasta e não cabe no contexto em que se inseria a televisão de então. Afinal, não eram o desprendimento e a devoção ao Paraná que moviam os empresários a criarem a televisão. Para eles, interessava usufruir das novidades e benefícios trazidos pela modernidade. Para isso, era preciso investimento, e a televisão surgia como empreendimento economicamente promissor, de significativo alcance social, que trazia, para a comunidade curitibana, novas formas de lazer e informação.

Visando divulgar a televisão para além da capital, repetiram-se apresentações experimentais nas cidades de Ponta Grossa e Palmeira, distantes da capital, respectivamente, 120km e 76km. Usava-se no Paraná a mesma estratégia de divulgação utilizada em São Paulo e no Rio de Janeiro, quando a TV Tupi iniciou suas experimentações.

Apesar dos esforços, o projeto de criação da televisão não foi adiante. As Emissoras Associadas, que haviam acenado com a possibilidade de juntarem-se aos empresários locais, interessados em obter suporte operacional para seu empreendimento, acharam mais oportuno investir em empresa própria: fundaram a TV Piratini de Porto Alegre.³⁴⁵ Além disso, devem ter concluído que a cidade ainda não apresentava condições para abrigar tal investimento.

Nos anos seguintes, em pequenas notas na imprensa, por vezes equivocadas, retomava-se, com frequência, o assunto televisão: “Voltam a falar em TV em Curitiba. Existe a Rádio Televisão Paraná, que dará início às suas atividades ainda este ano.

³⁴⁴ GAZETA DO POVO. Curitiba, 21 jul. 1954.

³⁴⁵ MAZÂNEK, *Ao vivo...*, p. 18.

Segundo o Diário Oficial da União foi concedido um canal para a TV-Guarani (Associado), e comentam que a Organização Nagibe Chede vai instalar uma retransmissora.”³⁴⁶ Possuindo capital, *know-how* e concessão para criar nova emissora, os Diários e Emissoras Associados ainda representavam, em 1956, uma esperança para os paranaenses – esperança que se frustrou, adiando o sonho curitibano.

Em 1958, com mais insistência, voltou a se falar no assunto. Num artigo publicado na revista Panorama, de fevereiro de 1958, intitulado *Televisão no Brasil em 1958*, o colunista P. A. Nascimento foi categórico: “Curitiba será uma das próximas capitais brasileiras a possuir televisão; tudo faz crer que no próximo mês de março as primeiras transmissões terão início, ainda que em caráter experimental”.³⁴⁷ Ele falava com a certeza de quem dispunha de boas informações – mas nada acontecia.

Numa expectativa crescente, manifestavam-se, pelos jornais, indignados cidadãos, como aconteceu em O Dia, de 1º de julho de 1958. Artigo escrito sob pseudônimo comunicava que “a TV portátil equipada com transistores” já era uma realidade, consumindo um décimo “da força utilizada pelos modelos ‘standards’, podendo funcionar com suas pilhas durante 8 a 10 horas seguidas”. Quanto mais eram divulgados os melhoramentos técnicos dos televisores, mais indignados ficavam os curitibanos que se sentiam privados da modernidade representada pela televisão. A indignação dizia respeito ao descompasso e atraso em que se encontrava a capital paranaense em relação ao restante do país: “Micro [pseudônimo de quem assina o texto] prossegue (...), descobrindo que cidadezinhas altamente mixurucas do interior mineiro já estão recebendo as imagens de TV do Rio e São Paulo, através de uma rede de estações retransmissoras. E fica profundamente constrangido em observar que todas as promessas de televisão paranaense continuam em estado de hibernação”.³⁴⁸ Havia, portanto, entre os curitibanos, o desejo premente pela novidade, pelo conforto, pela praticidade e pelas possibilidades de fruição ofertadas pelos novos equipamentos.

No mês seguinte, em agosto de 1958, o jornal O Dia divulgava outra nota desanimadora: “Descobrimos (...) que a TV paranaense é pouco menos que uma promessa no que se refere a instalação de um canal ‘Associado’. Porta-voz da cadeia do sr. Chateaubriand informou que atualmente há mais interesse em instalar a TV-Mayrink

³⁴⁶ PANORAMA. Curitiba: v. 4, n. 48, maio 1956, p. 47.

³⁴⁷ PANORAMA. Curitiba: v. 8, n. 69, fev. 1958, p. 24.

³⁴⁸ O DIA, Curitiba, 1º jul. 1958.

Veiga, no Rio e a TV-Cultura, em São Paulo. Como se sabe, a Rádio Cultura foi recentemente adquirida, devendo ser entregue em outubro aos associados”.³⁴⁹ Era preciso, definitivamente, buscar novas alternativas para viabilizar o dispendioso projeto da televisão curitibana.

Assim, enquanto a televisão era uma esperança, o rádio permanecia como o principal veículo de comunicação direta com o público. Em 1956, eram mais de cinquenta as rádios em funcionamento no Paraná. Na capital, como explica o jornalista da Panorama, P. A. do Nascimento, incluídas “as estações de F. M. e Onda Curta”, que “por vezes transmitiam separadamente”, existiam mais de 16 emissoras, o que era bastante significativo na época. A PRB2, Rádio Club Paranaense, era a campeã de audiência e popularidade. Em segundo lugar, ficavam a Colombo e a Guairacá, seguidas das estações da Organização Nagibe Chede (Emissora Paranaense e Curitibana)*, da Cultura, da Tingüi e da Marumbi. A Rádio Ouro Verde fora recentemente inaugurada.³⁵⁰

Essa relação entre rádio e televisão³⁵¹ se fez presente, também, na programação veiculada. Assim, se da programação radiofônica veio inspiração para muitas atrações da TV brasileira, o rádio, por sua vez, já havia adaptado sucessos da televisão internacional. Como noticiara a revista Panorama de dezembro de 1956, o maior sucesso do rádio, em todo o mundo, era um programa de TV, de perguntas e respostas, que distribuía prêmios em dinheiro. Lançado nos Estados Unidos, como *A Pergunta dos 64.000 Dólares*, foi adaptado e apresentado na Inglaterra, com a mesma denominação; na Itália, recebeu o nome de *Desista ou Dobre* e, no Brasil, *O Céu é o Limite*. Ele existia também no México, na Argentina, no Chile e na França, como sucesso do rádio, rádio esse que transmitia suas apresentações na televisão.³⁵²

Desse modo, adaptando programas, o rádio brasileiro tomava como modelo o rádio norte-americano. P. A. Nascimento chegou a afirmar que, embora houvesse a intenção, por parte das emissoras, de seguir um modelo de rádio adiantado, como o norte-americano, dele eram “imitados” programas de menor valor, como *I love Lucy*, que originou, no

³⁴⁹ O DIA, Curitiba, 3 ago. 1958.

* Nagibe Chede Abrahão foi proprietário da ZYZ-9, Rádio Emissora Paranaense, fundada em 1948 e sintonizada inclusive no exterior, pois funcionava em ondas médias e curtas. Ele inaugurou, em 1955, a Rádio Curitibana, ZYS-47, voltada para o público local. Juntas, essas emissoras formavam a ONC, Organização Nagibe Chede, depois ampliada com a TV Paranaense.

³⁵⁰ PANORAMA. Curitiba: v. 4, n. 48, maio 1956, p. 45-46.

³⁵¹ Ver: DANIEL FILHO, *O circo...*, p. 16.

³⁵² PANORAMA. Curitiba: v. 6, n. 55, dez. 1956, p. 64.

Brasil, *Marlene, meu bem*. Questionando por que não se imitava o rádio europeu, o autor observa: “Rio e São Paulo adaptam ao nosso rádio alguns dos mais populares programas dos Estados Unidos; e os demais do país, imitam, por sua vez o que de pior se faz no rádio carioca... O Paraná não fugiu a isso. Mas o bom rádio europeu é ignorado!”.³⁵³

Assim, se o nosso rádio já se espelhava no modelo americano, torna-se compreensível que a televisão brasileira, na década de 1950, também seguisse a mesma orientação. P. A. Nascimento alertava, já em 1957, para outra questão importante, ainda hoje crucial nos meios de comunicação: o conceito de que “o rádio era feito para o povo e, por isso, devia ser popularesco”, o que, para ele, resultava na glorificação da mediocridade.³⁵⁴ Dois anos depois, ele dizia que as programações de baixo nível, ao invés de perderem terreno, eram cada vez mais prestigiadas pelo próprio rádio, não só de Curitiba, mas dos grandes centros.

Ao defender a idéia do rádio como diversão popular, “mas não de mau gosto”, P. A. Nascimento chamava a atenção para o fato de que, tanto o rádio quanto a televisão, deviam agradar a todas as classes sociais, sem subestimá-las. Ambos vivendo de publicidade, não podiam fazer todo tipo de concessões aos anunciantes, porque deviam respeito ao público. Além disso, era vital para as emissoras atingirem também os grupos sociais mais seletos. Afinal, em toda parte, o rádio era “diversão popular, mas não de mau gosto, interessando ao grande público e também a um público mais seletivo”. Assim, pergunta o autor, qual a firma comercial que não gostaria de dirigir “suas mensagens publicitárias a um público que poderia adquirir suas geladeiras, seus equipamentos de eletrônica, seus automóveis ou seus receptores de televisão ou eletrolas de ‘stereo’ à vista? É preciso alcançar este público de alto poder aquisitivo”. Isso significa que os meios de comunicação deviam buscar “um meio-termo conciliatório”, de modo que as mensagens publicitárias alcançassem o público a que se destinavam.³⁵⁵ Reconhecia-se, portanto, a importância dos patrocinadores e anunciantes nos modernos meios de comunicação.

Com o tempo, certas melhorias técnicas permitiram ao rádio inovar a programação, principalmente no decorrer da década de 1950. Algumas dessas inovações acabaram incorporadas, depois, pelas emissoras de TV. Em Curitiba, uma das novidades radiofônicas veio em setembro de 1956, quando a Rádio Curitibana começou a apresentar, diariamente,

³⁵³ PANORAMA. Curitiba: v. 8, n. 64, set. 1957, p. 42.

³⁵⁴ Id.

³⁵⁵ PANORAMA. Curitiba: v. 9, n. 84, maio 1959, p. 150.

reportagens sobre assuntos e fatos locais, realizadas com a unidade móvel da Organização Nagibe Chede.³⁵⁶ O locutor ia até o local do fato, como o fez, em 1956, Elon Garcia, que, depois de acompanhar e irradiar uma corrida de bicicletas, entrevistou um dos atletas, Adolfo Bartz – cena devidamente registrada em fotografia. Intensificava-se, portanto, na mídia local, a exploração de um setor especializado, a radiorreportagem, da qual a Rádio Marumbi, fundada em 1946, fora pioneira.³⁵⁷ Com a televisão, a radiorreportagem se tornou telerreportagem, e a radionovela, telenovela.

A exemplo do que ocorrera, também, em outras cidades brasileiras, no rádio curitibano a novela surgiu como grande sucesso, o que levou algumas emissoras a organizarem o seu *cast* de radioatores. A Rádio Santa Felicidade, por exemplo, chegou a ter um elenco infantil, atração nas tardes de sábado.³⁵⁸

Tornou-se hábito acompanhar as radionovelas, reunindo-se, por vezes, várias pessoas em torno de um receptor. Em novembro de 1956, a novela cubana *O Direito de Nascer* (mais tarde produzida na TV, em São Paulo e em Curitiba), era anunciada na Rádio Colombo. A Rádio Club Paranaense já apresentara *Maria Bueno*, contando a história dessa personagem popular que, em 1893, fora assassinada em Curitiba.³⁵⁹ Em 1957, novo sucesso com o folhetim *Trágico Idílio*, um “drama romântico-sentimental” baseado em fatos verídicos ocorridos no Paraná.³⁶⁰

O interesse da população pela radionovela não a livrou da crítica ferrenha de quem a considerava nada além de sub-literatura. No entanto, seu sucesso não podia ser negado, ou seja, “o gênero radionovela de maus argumentos” tinha lá o seu prestígio.³⁶¹ No fim da década de 1950, o radioteatro era peça-chave da programação radiofônica da capital. Nomes queridos dos radiouvintes, reconhecidos pelo timbre de voz, assumiriam, depois, outra dimensão, ao fazerem os teleteatros dos anos 1960. Na televisão, a voz, os sons e as sonoridades já não seriam os únicos responsáveis por criar e transmitir a emoção de uma história, como acontecia na representação feita pelos radioatores. No exercício de imaginar personagens em ação, em cenários únicos, estava o fascínio da radionovela – mesmo que não passasse de *sub-literatura*.

³⁵⁶ PANORAMA. Curitiba: v. 6, n. 52, set. 1956, p. 41.

³⁵⁷ PANORAMA. Curitiba: v. 6, n. 55, dez. 1956, p. 66.

³⁵⁸ PANORAMA. Curitiba: v. 9, n. 81, fev. 1959, p. 8.

³⁵⁹ PANORAMA. Curitiba: v. 6, n. 54, nov. 1956, p. 35.

³⁶⁰ PANORAMA. Curitiba: v. 7, n. 64, set. 1957, p. 43.

³⁶¹ PANORAMA. Curitiba: v. 6, n. 55, dez. 1956, p. 64.

No rádio daquela época, era grande a preocupação com a linguagem. Formal em suas palavras, o locutor recebia programas escritos para apresentar. Essa formalidade se refletia nas denominações dos programas: Jóias Musicais, Cortina de Veludo, Turbilhões de Melodias e Telefone do Sucesso, entre outros. No final da década de 1950, começou a ser utilizada uma forma de comunicação mais coloquial. Dos jovens e irreverentes locutores das rádios curitibanas, surgiram bons apresentadores de TV, que passaram a usar, também na televisão, linguagem mais leve, voltada para o público em geral.

As características de público e de programas sinalizavam a respeito dos horários da programação das emissoras de rádio, confirmados pela variação de audiência no decorrer do dia. Assim, os programas femininos aconteciam no horário vespertino; os de auditório e de estúdio, que agregavam maior público, eram apresentados à noite. Esse critério básico seria adotado, depois, pelos diretores de TV.

Quando finalmente a televisão curitibana foi ao ar, em período experimental, muitos profissionais do rádio vislumbraram novo campo de trabalho. Assim, muito do que constituía o rádio foi absorvido pela TV local: programas de auditório, paradas de sucessos musicais (os *hit parades*), noticiários, radioteatro e as propagandas embaladas por *jingles*. Por isso, muita gente se reportava à televisão, em seu início, como rádio com imagem. Nela havia algo familiar, o que explica, segundo Daniel Filho, sua imediata aceitação: “(...) no começo não existia ainda o homem de televisão. A televisão começou, praticamente, como um rádio com imagem. E quase toda sua equipe, particularmente o *cast*, os atores, veio do rádio”.³⁶²

O rádio, nos primeiros tempos da TV, serviu, portanto, de referência segura, especialmente para os profissionais iniciantes, em sua maioria autodidatas, que se viram na contingência de fazer funcionar, de uma hora para outra, emissoras pioneiras, como ocorreu em Curitiba, especialmente na TV Paranaense.

2. As primeiras emissoras curitibanas

Embora a imprensa curitibana insistisse na idéia de criação de um canal de TV, todos sabiam do elevado custo de um projeto dessa natureza, o que desencorajava possíveis empreendedores. Além dos altos preços dos equipamentos de uma emissora de TV, era grande o gasto de montagem de programas. Tomando como exemplo a TV Tupi do Rio de

³⁶² DANIEL FILHO, *O circo...*, p. 11.

Janeiro, a revista *Panorama* divulgava que a folha de pagamento daquela emissora era de 5 milhões de cruzeiros mensais, no início de 1958, sendo que, um único programa, *Esta é a sua Vida*, que mobilizava mais de cem pessoas, tinha o custo de 150 mil cruzeiros por apresentação.³⁶³

2.1 A TV Paranaense, Canal 12

Sem a pretensão de implantar, de imediato, uma emissora com o porte da TV Tupi, mas com a intenção de trazer a novidade para o Paraná, Nagibe Chede resolveu agir. Cansado de indefinições, sem o apoio das Associadas, ciente das dificuldades que teria de enfrentar, ele se retirou da Rádio Televisão do Paraná S.A. Proprietário de duas emissoras de rádio (a Rádio Emissora Paranaense e a Rádio Curitiba), Chede começou a concretizar a TV curitibana quando adquiriu um monitor e três câmeras RCA TV EYE, para observação industrial, e retomou as apresentações em circuito fechado. Desde o início do projeto, ele contou com os funcionários de suas rádios: homens que tinham conhecimento técnico sobre equipamentos de radiofonia, produção e apresentação de programas, além de prática administrativa e comercial, pois as emissoras de rádio também sobreviviam graças à veiculação de publicidade. Além de formação profissional, eles tinham interesse em desvendar o funcionamento dos equipamentos de televisão. Desenvoltura diante do microfone de rádio garantiu bom desempenho diante das câmeras. Assim, em Curitiba, com a indispensável cooperação de seus profissionais do rádio (a exemplo da TV Tupi e de tantas outras estações de TV), a ONC-TV (Organização Nagibe Chede-TV) retomou as transmissões em circuito fechado, “com seus receptores instalados na Cinelândia”, tendo em Elon Garcia e Tônia Maria seus mestres de cerimônia, como noticiou a *Panorama* de julho de 1958. “É um ‘trailer’ do que será sua futura estação televisora”.³⁶⁴

Em março de 1959, a televisão ONC dava início à sua fase experimental. Suas imagens eram captadas no canal 5, ainda sem a regularidade de uma emissora bem estabelecida. Suas transmissões iam ao ar nas segundas, quartas e sextas-feiras, por noventa minutos, de modo a treinar suas equipes para o trabalho de transmissão ao vivo.³⁶⁵

³⁶³ PANORAMA. Curitiba: v. 8, n. 69, fev. 1958, p. 24.

³⁶⁴ PANORAMA. Curitiba: v. 8, n. 74, jul. 1958, p. 19.

³⁶⁵ PANORAMA. Curitiba: v. 9, n. 82, mar. 1959, p. 64. PANORAMA. Curitiba: v. 9, n. 85, jun. 1959, p. 28.

Começava, para a ONC, um longo trabalho para criar a TV Paranaense, Canal 12. Como Chateaubriand, também Nagibe Chede era um determinado profissional da área de comunicação. Ele não era conhecido nacionalmente, como Chateaubriand, cujo prestígio político lhe garantia ampla rede de relacionamentos no país e no exterior. No entanto, o paranaense era bastante respeitado na capital de seu estado, o que lhe valeu o apoio do governador Moysés Lupion, que intercedeu junto ao presidente da República, Juscelino Kubitschek, para que este assinasse a concessão da primeira TV do Paraná.

Impossibilitado de importar os caríssimos equipamentos necessários para a montagem de um estúdio, Chede tratou de conseguir, junto às emissoras nacionais que já atuavam havia alguns anos, aparelhagem que se achava em desuso. A complexidade dessa tarefa exigiu a assessoria técnica de um engenheiro eletrônico, Olavo Bastos, de Minas Gerais, que realizara a primeira transmissão aberta de televisão no país. Assim surgiu o primeiro estúdio, ainda improvisado, à espera de equipamentos, instalado junto ao auditório da Rádio Emissora Paranaense, localizado no Edifício Marisa, na Rua Senador Alencar Guimarães, no centro da cidade.³⁶⁶

As primeiras transmissões abertas, sem som, captadas pelos televisores da vitrine das Lojas Tarobá e por um ou outro aparelho de particulares, ocorreram desse auditório de cem lugares, recém-concluído. Nessa fase, foram bastante utilizados filmes reproduzidos por um projetor, cujas imagens eram captadas pela câmera e colocados no ar por um transmissor simples, pertencente a Olavo Bastos. Assim, de modo bastante precário, estava no ar, em teste, “a primeira estação de TV do Sul do país”, como noticiava a imprensa local. Elon Garcia, radialista das emissoras ONC, convocado para atuar como apresentador dessas primeiras transmissões, foi um dos primeiros rostos da TV Paranaense. Recorda-se ele:

... o estúdio da televisão era num auditório pequeno, no primeiro andar [do edifício Marisa]; engatava o som da rádio e se fazia a transmissão para os poucos telespectadores de Curitiba, com equipamentos importados. E essa transmissão era feita tipo sete horas da noite até dez horas, mais ou menos, e nesse momento eu era o apresentador, fazia o cenário, preparava os noticiários, inventava coisas para manter a televisão no ar. E aí, eu fui a primeira imagem, já nesse momento (...) então, nos testes do próprio acerto do equipamento, [fui] eu que apareci...³⁶⁷

³⁶⁶ PANORAMA. Curitiba: v. 8, n. 68, jan. 1958, p. 12.

³⁶⁷ GARCIA, E. **Elon Garcia**: depoimento [14 set.2004]. Entrevistadora: Maria Luiza Gonçalves Baracho. Curitiba: 2004. Entrevista concedida ao Projeto Em preto e branco, os primórdios da televisão em Curitiba.

Mais uma vez, no país, evidenciava-se a urgência de formação de um público telespectador: “toda Curitiba deve apoiar e prestigiar a Estação de TV da O.N.C., que brevemente estará funcionando de forma regular, colocando nossa cidade como a quarta do país neste setor”.³⁶⁸ O apelo se dirigia ao público em geral, mas principalmente aos futuros anunciantes e patrocinadores. Ao enfatizar o pioneirismo da iniciativa da ONC, havia a intenção de reforçar a imagem e a importância que se desejava atribuir ao Estado no cenário nacional. Conclamava-se, portanto, a população a participar de um Paraná que se desejava e imaginava moderno e progressista.

Embora houvesse grande expectativa quanto à futura programação (motivo forte para justificar a aquisição de um televisor), para os responsáveis pela emissora era o momento de providenciar e instalar o equipamento básico, localizado e adquirido no Rio de Janeiro.³⁶⁹ Começava a preparação e o treinamento da equipe técnica e dos profissionais que enfrentariam as câmeras ao vivo. Eram elaborados os primeiros esquetes musicais e planejavam-se pequenas entrevistas e noticiários esportivos. Ao treinar a movimentação de câmeras em cena, percebeu-se que os 20m² de espaço livre do estúdio eram reduzidos demais para as apresentações de televisão. Em maio de 1959, a ONC-TV se transferiu para o alto do Edifício Tijucas, na Avenida Luís Xavier, no centro de Curitiba.

Com seus vinte e um andares, o Tijucas era um prédio novo, residencial, dos mais altos da capital. A emissora foi instalada, então, no apartamento destinado ao zelador, sendo que, acima dele, havia lugar para a torre de transmissão. No alto do edifício surgiu a vistosa antena de quatro peças de metal, confeccionada pela firma curitibana *Castelo S.A. Engenharia, Indústria e Comércio*. Com raio de transmissão de 200 quilômetros, tornou-se conhecida, na época, como uma das maiores antenas parabólicas de TV da América do Sul.³⁷⁰ Na tentativa de multiplicar a potência de transmissão, a antena seria trocada várias vezes.

Compunham as dependências da TV Paranaense um estúdio para programas ao vivo e espaços para a direção de TV, controles de som e de vídeo, cabine de locução,

³⁶⁸ A TV da Organização Nagibe Chede. PANORAMA. Curitiba: v. 9, n. 82, mar. 1959, p. 8.

³⁶⁹ Foram considerados equipamentos básicos pela ONC-TV: três câmeras *Dage*, com visor e torre de lentes; *switch Dage*, mesa de comutação com um monitor para cada câmera; um monitor master; dois projetores *Bell-Howell*, para projeção de filmes para televisão; um projetor carrossel para slides e um sistema *Multiplex* de espelhos para acoplar os três projetores na mesma câmera. Completavam o estúdio uma central de controle de vídeo, uma mesa de som e um transmissor Gates, de 250 watts. (MAZÂNEK, *Ao vivo...*, p. 26).

³⁷⁰ PANORAMA. Curitiba: v. 10, n.101, out. 1960, p. 70.

telecine e transmissores.³⁷¹ Nas raras fotografias desse estúdio, percebe-se o quanto era reduzido o espaço destinado aos diferentes gêneros de programas e de comerciais, todos realizados ao vivo. As câmeras eram movimentadas numa área mínima, e as cortinas de diferentes estampas, que guarneciam as paredes da sala-estúdio, indicavam cenários de outros programas. As luminárias (ou panelões) ficavam muito baixas, junto às pessoas, indicando que, apesar das adaptações, o apartamento era totalmente inadequado para abrigar uma emissora de TV. Mesmo assim, a TV Paranaense funcionava: desafiando as condições do local, até mesmo apresentações de grupos folclóricos aconteceram no estúdio do Edifício Tijucas.

Embora pequeno para abrigar uma emissora, o apartamento ofereceu espaço suficiente para que a TV Paranaense estruturasse os seus diferentes setores e organizasse suas equipes, capacitando-se, desse modo, para superar os desafios cotidianos. Faltavam ainda alguns componentes do transmissor de áudio e da antena, quando Nagibe Chede decidiu fazer o primeiro programa da estação, apresentando a cantora Claudete Rufino. Como o transmissor de Olavo Bastos não transmitia sons, foi necessário sintonizar, simultaneamente, a Rádio Curitibana, para ouvir o programa. Nesse dia, ao errar um comando, descobriu-se que, além do corte seco, havia o recurso da fusão de imagens, cujo uso se tornou freqüente nas transmissões ao vivo. Tinha início, aí, a fase experimental da TV Paranaense, fase de aprendizagem e de descobertas sobre o que era fazer televisão.³⁷²

Trabalhando com os limitados recursos técnicos da época, por tentativa e erro, muitos aprenderam a fazer televisão. Sempre que, manuseando um equipamento, descobria-se algum efeito ou uma nova forma de operá-lo, esse conhecimento era incorporado ao cotidiano de trabalho. Assim, muito do que foi criado para resolver problemas cotidianos acabou se transformando em técnica. Daniel Filho, de certa forma, resume o dia-a-dia numa emissora: “trabalhávamos sete dias por semana. Havia muita improvisação e pouca responsabilidade, a gente resolvia os problemas inventando. Mas algumas das invenções provaram ser descobertas permanentes para a linguagem do novo veículo”.³⁷³

Como eram escassas as informações sobre técnicas, linguagem, equipamentos e modos de fazer televisão, tornaram-se freqüentes a improvisação e a experimentação.

³⁷¹ MAZÂNEK, *Ao vivo...*, p. 28.

³⁷² *Ibid.*, p. 28-34.

³⁷³ DANIEL FILHO, *O circo...*, p. 19.

Muitos dos que trabalhavam na TV, angustiados com a situação, pensavam até mesmo em desistir, como afirmou Renato Mazânek, que participou diretamente da criação da TV Paranaense.³⁷⁴ No entanto, até mesmo na TV Tupi carioca, no início de suas atividades, ocorreram situações parecidas. Como afirma João Lorêdo, que em 1951 ingressou na TV Tupi do Rio, aos 21 anos de idade, lá o começo também ocorreu “com muito sacrifício, muita vontade de fazer e pouquíssima ou nenhuma experiência”.³⁷⁵

Daniel Filho, que desde 1957 se dedica à televisão, reconhece o esforço feito naquela época: “A televisão existia havia apenas nove anos no Brasil. E a gente estava aprendendo a fazer a coisa. Todo mundo. Na marra, no dia-a-dia, e sem ninguém para ensinar. Qualquer profissional ali iria acabar aprendendo a executar uma ou outra função daquelas, ou mesmo todas. Na verdade, todo mundo criado nessa fase aprendeu a jogar nas onze. Não havia como trabalhar na televisão sem fazer todos os gêneros e funções. Eu não fui exceção”.³⁷⁶ Foi comum, portanto, as pessoas aprenderem a fazer televisão na prática, observando, experimentando, testando e criando soluções. Desenvolveram-se, desse modo, inúmeros conhecimentos, e se adquiriu segurança para trabalhar na televisão.

Percebida a complexidade das atividades exercidas numa emissora, a TV Paranaense tratou de organizar um quadro mínimo de funcionários. Pela Rádio Curitiba, pertencente à ONC, foram convocados os candidatos ao teste de seleção. Formaram-se, assim, as primeiras equipes, treinadas pelos que participaram da criação da Canal 12. Mesmo entre os que treinaram os novos funcionários, havia quem nunca estivera numa emissora de TV. Guiavam-se, então, pelos conhecimentos sobre rádio, pelo bom senso, pela leitura de algum material técnico, pela experimentação e partilha de experiências.

Uma vez que, no período experimental, a emissora passou a ter certa regularidade em suas transmissões, ficou claro que a televisão se consolidava em Curitiba. Ainda que num ritmo pouco acelerado, começaram a aumentar as vendas de televisores. As marcas disponíveis no mercado aos poucos se diversificaram e lojas conhecidas, como Tarobá, Hermes Macedo, Mazer e Prosdócimo, providenciaram estoques e passaram a oferecer melhores condições de pagamento na compra de aparelhos. Acreditava-se que, para o êxito da televisão no Paraná, bastava adquirir um receptor e assistir à programação. A partir de

³⁷⁴ MAZÂNEK, R. **Renato Mazânek**: depoimento [15.out.2003]. Entrevistadora: Maria Luiza Gonçalves Baracho. Curitiba: 2003. Entrevista concedida ao Projeto Em preto e branco, os primórdios da televisão em Curitiba.

³⁷⁵ LORÊDO, **Era uma vez...**, p. 4.

³⁷⁶ DANIEL FILHO, **O circo...**, p. 20-21.

então, e pela década seguinte, televisores passaram a integrar listagens de prêmios oferecidos pelas lojas, em promoções anunciadas em jornais e em revistas.

Musicais, pequenas histórias e quadros humorísticos, além de programas esportivos, noticiários, entrevistas e filmes, muitos deles cedidos por entidades governamentais norte-americanas, passaram a compor a programação básica da TV Paranaense. Entre essas atrações, exigindo algum cenário, eram apresentados comerciais ao vivo. Sentindo necessidade de ampliar as acomodações da emissora, Nagibe Chede adquiriu outros imóveis no 20º andar do Tijucas, imediatamente adaptados como extensão do estúdio localizado no andar superior.³⁷⁷

Em fevereiro de 1960, o jornal O Dia lançou breve nota, com o título *Sonho transformado em realidade*, em que reconhecia o esforço empreendido pela TV Paranaense, desde que ficou decidida a implantação da TV no Paraná:

... ocupando os últimos andares do Edifício Tijucas, a TV-Paranaense veio à luz. Cinco câmeras e projetores, mesas de controle, transmissores e outros aparelhos, funcionando sincronicamente, oferecem aos curiosos telespectadores curitibanos, uma boa quantidade de filmes além de programas noticiosos e artísticos.

Desta vez, levando-se em conta o período experimental, imagens muito mais apresentáveis e som regular fazem sentir a grande evolução que sofreu o Canal 12, desde a sua primeira investida.

Pretende o Dr. Nagibe Chede, após devidamente ajustados todos os aparelhos em conjunto passar a Paranaense de caráter inicial para definitivo, colaborando desta maneira, para o progresso e desenvolvimento do Estado do Paraná.³⁷⁸

No decorrer do longo período experimental, a TV Paranaense conseguiu se estruturar. Adquiriu equipamentos, organizou tecnicamente seu estúdio, formou um grupo de profissionais familiarizados com os aparelhos e com a linguagem de televisão, conseguiu preparar e executar a programação diária e criou a estrutura administrativa e financeira da empresa. Apesar das dificuldades e de falhas próprias de uma televisão feita ao vivo, ainda sem concorrência, a TV Paranaense começou a agregar telespectadores, que, atentos, acompanhavam as mudanças e melhorias de programação e de transmissão, daí resultando muitos elogios às iniciativas da ONC e um sem-número de críticas. Assim, ao mesmo tempo, constituíam-se a televisão local e seu público.

A inauguração da TV Paranaense, Canal 12, representou o marco de encerramento do período experimental, fazendo, dessa emissora, a primeira do Estado. A cerimônia ocorreu em 29 de outubro de 1960, com a presença de várias autoridades, entre as quais o

³⁷⁷ MAZÂNEK, *Ao vivo...*, p. 43, 45.

³⁷⁸ O DIA, p. 3, 7 fev. 1960.

prefeito Iberê de Mattos, o reitor da Universidade Federal do Paraná, Flávio Suplicy de Lacerda, e o arcebispo de Curitiba, Dom Manuel da Silveira D’Elboux. Enquanto os convidados aguardavam o início da transmissão, os telespectadores recebiam a imagem da logomarca da emissora.³⁷⁹ Às 19 horas, teve início a solenidade. Representando o governador Moysés Lupion, o Secretário da Educação, deputado Colombino Grassano, descerrou a fita inaugural. A emissora foi abençoada pelo arcebispo, e vários oradores tomaram a palavra. Um retrato do governador serviu-lhe de homenagem, pelo apoio decisivo na obtenção da concessão federal que permitiu a criação da primeira TV paranaense. Nagibe Chede falou, então, sobre a programação e fez um convite para que todos assistissem a um episódio da série *Susie, minha secretária favorita*, que tinha o patrocínio de Max Factor, fabricante de cosméticos.³⁸⁰ O acontecimento foi noticiado pelo jornal O Dia, chamando a atenção para o fato de que, uma vez inaugurada, a emissora estava “devidamente equipada para uma programação intensa e comercial”.³⁸¹ Assim, a TV Paranaense podia ser vista como um empreendimento sólido, habilitado a negociar com anunciantes e patrocinadores.

Numa boa jogada de *marketing*, e aproveitando a publicidade dada à inauguração da TV Paranaense, abriu festivamente ao público, no mesmo dia 29 de outubro, a Loja Politec. Localizada na Rua 15 de Novembro número 58, era uma loja moderna, especializada em televisores, embora também vendesse “rádio, auto-rádios, alta-fidelidade e aparelhos científicos e eletrônicos”. Segundo o jornal Estado do Paraná, era a “distribuidora direta e exclusiva para o Paraná da grande indústria eletrônica ‘Invictus’, considerada a maior da América Latina”.³⁸² Oferecia vários modelos de televisores, incluídos os portáteis, e peças genuínas de reposição (como o cinescópio), além de técnicos com estágio na indústria e completo laboratório de testes. Quem, no primeiro mês, adquirisse um televisor, recebia de brinde uma miniatura de veículo nacional, uma alusão ao desenvolvimento industrial do Brasil implementado durante o governo JK, do qual a indústria automobilística se tornou uma das marcas. Entre diversos planos de pagamento oferecidos pela Loja Politec, destacava-se o que oferecia prazo de 15 meses, sem

³⁷⁹ Essa logomarca de identificação do Canal 12, divulgada no Jornal O Dia, em novembro de 1960, foi muito usada, no sistema de projeção de opacos, em comerciais ao vivo e em apresentações de programas, funcionando como uma vinheta da emissora. (MAZÂNEK, *Ao vivo...*, p. 104-105).

³⁸⁰ MAZÂNEK, *Ao vivo...*, p. 49-51.

³⁸¹ O DIA, Curitiba, p. 2, 30 out. 1960.

³⁸² “1951. Bernardo Kocubeg dá início, no Brasil, à fabricação dos primeiros televisores; a marca era ‘Invictus’.” (MATTOS, *História da televisão...*, p. 172).

acréscimo. Para seduzir definitivamente algum relutante leitor, acompanhava a notícia, em destaque, uma foto do estabelecimento com a exposição de sua linha de televisores.³⁸³

Oficialmente inaugurada a TV Paranaense, e influenciado pelos anúncios, o telespectador podia, então mais confiante, pensar na aquisição de seu televisor – o Canal 12 era uma certeza. No entanto, esporadicamente, a imprensa divulgava notas sobre uma possível Associada em Curitiba. A TV Paranaense mal iniciara seu período experimental quando essas notas se tornaram mais freqüentes. Dizia-se que a segunda emissora de televisão da cidade, da organização Rádio-Televisão Paraná Ltda., pretendia ultimar suas instalações e entrar no ar no fim de 1959.³⁸⁴ Para participar da direção dessa segunda emissora de TV curitibana, cogitava-se o nome de Aluizio Finzetto, profissional de rádio de grande experiência e prestígio, que vinha realizando, no exterior, cursos, treinamentos e visitas a emissoras de televisão.³⁸⁵



2.2 A TV Paraná, Canal 6

Notícias mais concretas sobre a segunda emissora de TV surgiram em 1960. Em meados de outubro, o jornal O Dia divulgou que, no alto do Edifício Mauá, localizado na Rua José Loureiro, realizava-se a montagem da “gigantesca antena da TV Paraná”, de grande potência, e que a emissora estaria em funcionamento em poucos dias.³⁸⁶ No prédio ao lado funcionava, desde março de 1955, o jornal Diário do Paraná, dos Diários e Emissoras Associados, fundado e dirigido pelo jornalista Adherbal Stresser.

Dias depois, informava-se que estava próxima a data de inauguração da TV Paraná, pertencente “à grande cadeia de jornais e emissoras associadas” – observação que dava grande peso à notícia. Para tratar de assuntos referentes ao evento, tinham viajado a São

³⁸³ O ESTADO DO PARANÁ, Curitiba, p. 4, 30 out. 1960.

³⁸⁴ PANORAMA. Curitiba: v. 9, n. 85, jun. 1959, p. 28.

³⁸⁵ PANORAMA. Curitiba: v. 8, n. 77, out. 1958, p. 32.

³⁸⁶ O DIA, Curitiba, p. 6, 15 out. 1960. O DIA, Curitiba, p. 5, 16 out. 1960.

Paulo, Israel Correa, um dos seus diretores, e Ary Fontoura, diretor de radioteatro da Rádio Colombo,³⁸⁷ também vinculada às Associadas. A volta estava prevista para o dia 29, “após um breve período de observação na TV paulista, por ordem do canal 6, que dentro de alguns dias entrará em atividades, para gáudio do público curitibano”.³⁸⁸ Assim, com palavras incisivas, e com o aval e a orientação da TV Tupi de São Paulo, o Canal 6 prometia ser um forte concorrente para a TV Paranaense.

No fim de outubro, começou a aparecer na imprensa o desenho do indiozinho das Emissoras Associadas de Televisão, acompanhado da frase “O canal 6 vem aí”. Enquanto existiu a TV Paraná, essa logomarca esteve presente na mídia paranaense. Seu surgimento é explicado por Mário Fanucchi, que vivenciou os primeiros tempos da história da televisão no Brasil. No início da TV Tupi paulista, nos intervalos de programas, além dos slides comerciais, que ficavam no ar ao som de uma música de fundo, exibia-se um letreiro para identificação da emissora, com o símbolo da Rádio Tupi adaptado para a TV: era a figura de um índio adulto, de semblante enfarruscado. Essa imagem começou a ser associada à demora para o início da atração seguinte, demora essa necessária para a preparação de cenário. Os telespectadores diziam: “O duro é esperar pelos programas vendo a cara daquele índio enfezado!”; ou, é “mais chato do que o índio da TV” – aquela figura de índio marcava negativamente a TV. Quando entrou em uso um projetor de opacos, o *gray-tellop*, que permitia deslizar e fazer fusão de imagens, Fanucchi propôs a Cassiano Gabus Mendes, diretor de produção, a substituição do índio adulto por um curumim,³⁸⁹ de sorriso contagiante, usando uma antena de TV no lugar do cocar, desenhado “ao estilo dos personagens de Walt Disney”. Para evitar a imobilidade do intervalo, o indiozinho passou a anunciar as atrações. Assim, a figura de um tupiniquim menino se tornou o símbolo de todas as emissoras de TV Associadas.³⁹⁰

Antes mesmo de sua inauguração, o Canal 6 tornou conhecida sua logomarca. Enquanto eram preparadas as instalações, no Edifício Mauá, e contratados e treinados os seus profissionais, a TV Paraná tornou mais incisiva sua divulgação nos meios de comunicação. Com a intenção de atrair a atenção e o interesse dos curitibanos, num anúncio grande e bem elaborado, a emissora passou a anunciar “sensacionais novidades”.

³⁸⁷ O DIA, Curitiba, p. 5, 20 out. 1960.

³⁸⁸ O ESTADO DO PARANÁ, Curitiba, p. 6, 29 out. 1960.

³⁸⁹ Curumim: rapaz jovem, garoto, menino. Regionalismo: Amazônia. Datação: 1886. (DICIONÁRIO eletrônico Houaiss da língua portuguesa...).

³⁹⁰ FANUCCHI, *Nossa próxima...*, p. 73-79, 83-93.

AGUARDEM! A NOVA “ASSOCIADA” TV-PARANÁ CANAL 6 estará em breve nos lares de Curitiba. Com sensacionais novidades. Equipado com o que há de mais avançado e novo em Televisão, a nova TV PARANÁ, Canal 6 será um régio presente ao Paraná. V. se maravilhará com a moderna programação já inteiramente planejada, com novidades absolutas em esportes, noticiários, filmes de entretenimento de curta e longa metragem. Modernos estúdios no centro da cidade à Rua José Loureiro. Mais um empreendimento com a chancela pioneira das Emissoras de Televisão Associadas.³⁹¹

Diagramado e com grifos vistosos, esse texto, divulgado em 25 de outubro de 1960 procura, incisiva e exaustivamente, qualificar a nova emissora como detentora de novidades tecnológicas, com seus modernos estúdios, equipamentos e programação. Sem dúvida, o Canal 6, com o respaldo das Emissoras Associadas, começou suas atividades com uma estrutura técnica muito melhor do que a da TV Paranaense, que teve de conquistá-la dia após dia. No entanto, o que eram, em 1960, para os leitores do jornal O Estado do Paraná, que publicou esse anúncio, os modernos estúdios do Canal 6? Como se diferenciavam dos da TV Paranaense? Como era possível avaliar essa sensacional novidade a que se refere o texto? Em que consistia essa “moderna programação já planejada”, se muito do que se fazia na televisão da época eram apresentações ao vivo, além de desenhos e filmes para televisão, cuja procedência, em geral, eram os Estados Unidos? Ao afirmar que o “Canal 6 será um régio presente ao Paraná”, há a intenção de afirmar a superioridade das Associadas, uma rede de empresas considerada de grande solidez, capaz de agraciar o Paraná com algo grandioso, a TV, símbolo de progresso e modernidade. Para convencer o leitor da importância representada pelo canal Associado, aparecem repetidas, nesse brevíssimo texto, as seguintes palavras: nova, três vezes; novidade, duas; moderno, duas; além de avançado e planejada, palavras também associadas à idéia de moderno, de modernidade.

No dia 27 de outubro, o jornal divulgava outra propaganda do Canal 6, afirmando estar em fase de conclusão a nova emissora.

Todo Paraná dirá: valeu a pena esperar pela TV Paraná a mais avançada em técnica para a melhor imagem do Brasil! Já em fase de conclusão de suas modernas instalações técnicas, a TV Paraná estará nos lares paranaenses dentro em breve com a melhor qualidade de imagem e programação. E isto foi possível porque a TV Paraná é a mais recente, e incorpora as últimas conquistas da técnica eletrônica. TV Paraná Canal 6 “a melhor imagem para uma grande programação”.³⁹²

³⁹¹ O ESTADO DO PARANÁ, Curitiba, p. 2, 25 out. 1960.

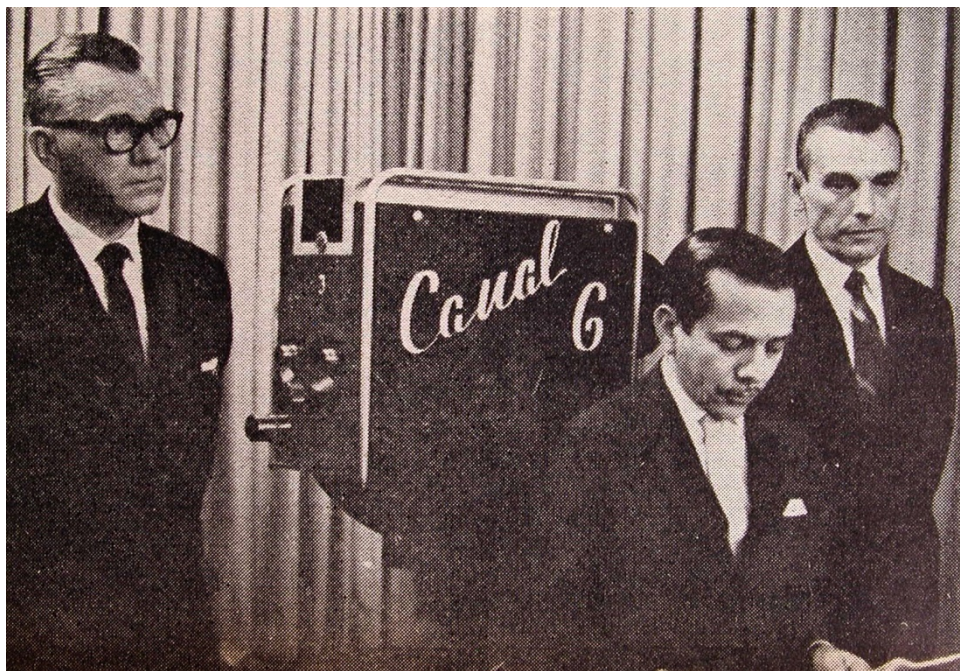
³⁹² O ESTADO DO PARANÁ, Curitiba, p. 4, 27 out. 1960.

Esse texto, embora reproduza idéias do anterior, enaltece o avanço técnico prometido pela TV Paraná, garantia da melhor imagem do país, e lhe atribui uma importância que ia muito além de Curitiba: “todo o Paraná dirá: valeu esperar pela TV Paraná”. O otimismo é exagerado, pois o alcance de cada canal de TV era limitado pela potência de seu transmissor. Além disso, somente mais tarde seriam instaladas torres repetidoras para expandir a área de ação das emissoras. A expectativa quanto a esse segundo canal de TV se concentrava, portanto, onde já estava em operação a TV Paranaense, com transmissor de 250 Watts de potência, ampliada para 2000 Watts no fim de 1961.

A divulgação que antecedeu a abertura da TV Paraná (e que se concentrou no período imediatamente anterior à inauguração), ressalta, sempre, a “chancela” das Associadas de Televisão, de quem a estação paranaense recebeu o apoio técnico, o treinamento e a orientação profissional de que precisava para funcionar. O modo de anunciar a nova emissora, nesses textos de divulgação, incisivos em seus argumentos, contrasta com as breves e esporádicas notas divulgadas na imprensa escrita, que anunciaram a TV Paranaense. É preciso lembrar que o rádio também foi usado como grande veículo de divulgação da televisão – afinal, emissoras de rádio estavam vinculadas à ONC (Organização Nagibe Chede) e às Associadas.

Criada a expectativa a respeito das novidades do Canal 6, anunciava-se, para 19 de dezembro de 1960, sua inauguração, data em que se comemora a emancipação política do Estado.³⁹³ Naquele dia, pouco antes das 19 horas, foi ao ar a imagem-padrão da emissora. Dos estúdios instalados no piso térreo do Edifício Mauá, na Rua José Loureiro, foi transmitida a inauguração (a parte técnica da emissora se concentrava no pavimento imediatamente superior). Em meio a sinais sonoros e luzes, D. Manuel Silveira D’Elboux, como fizera cinco antes, na cerimônia inaugural do jornal Diário do Paraná, abençoou a TV Paraná.

³⁹³ O DIA, Curitiba, p. 2, 11 dez. 1960.



Inauguração da TV Paraná, em 19 de dezembro de 1960. Presentes, Adherbal Stresser, diretor-presidente dos Associados do Paraná; Edmundo Monteiro, discursando, representando Assis Chateaubriand, e Amador Aguiar, presidente do Banco Bradesco. Panorama, janeiro de 1961.

Participaram da solenidade convidados dos Diários e Emissoras Associados de São Paulo e do Rio de Janeiro, e convidados locais. Amador Aguiar, presidente do Banco Bradesco e padrinho da TV Paraná, descerrou a bandeira dos Diários Associados que cobria uma das câmeras da emissora. Edmundo Monteiro, diretor-geral da Tupi em São Paulo, representou Assis Chateaubriand; o general Iberê de Mattos, prefeito de Curitiba, e o jornalista Adherbal Stresser, diretor-presidente da TV-Paraná, tomaram a palavra e falaram da importância das Associadas e seu significado para o Paraná.³⁹⁴ Telespectadores daquela época lembram que Aluizio Finzetto e Israel Correia anunciaram o início das operações da emissora.³⁹⁵

Um *show* na Sociedade Thalia complementou o evento de inauguração. Às 21 horas, o Canal 6 realizou sua primeira transmissão externa, diretamente da Sociedade Thalia, tendo, como mestres de cerimônia, Homero Silva e Jane Batista. Era o Grande *Show* Associado, em que se apresentaram artistas da cidade e da TV Tupi paulista: a Orquestra TV-Paraná, Denise Dumont, Evanira dos Santos, Nerino Silva, Geraldo Cunha,

³⁹⁴ PANORAMA. Curitiba: v. 11, n. 104, jan. 1961, p. 13. O DIA, Curitiba, p. 2, 22 dez. 1960.

³⁹⁵ JAMUR JÚNIOR, *Pequena História...* p. 62.

Ana Lúcia, Cazarre, Pery Ribeiro, Wilson Miranda e, encerrando, Agnaldo Rayol. Um jantar no Graciosa Country Club encerrou as comemorações.³⁹⁶

No dia seguinte, 20 de dezembro, saíram nos jornais as primeiras notícias sobre o evento. O jornal *O Dia* estampou uma foto da inauguração, dizendo que a segunda “estação televisora de nossa cidade [vinha] enriquecer o nosso mercado publicitário”, portanto, deixava-se claro que as emissoras de televisão, assim como as de rádio, eram comerciais e dependiam de verba publicitária.

Contrariando as expectativas criadas sobre a grande qualidade das transmissões da nova emissora, o dia-a-dia revelou uma série de problemas técnicos que talvez pudessem ter sido resolvidos antes da inauguração, num período experimental que fosse além dos simples testes de sinal, permitindo a simulação tanto de programas ao vivo quanto a transmissão de filmes. Críticas à tão alardeada imagem dos modernos equipamentos da TV Paraná imediatamente chegaram, portanto, aos jornais da cidade e se mantiveram por algum tempo. Em sua coluna *Rádio & TV*, Epaminondas Castelo Branco escreveu: “Não como se esperava: inaugurada a TV Paraná, Canal 6”. Reconhecendo o valor dos profissionais, afirmou que a péssima qualidade técnica das imagens ofuscaria o brilho das festividades, atribuindo o problema ao fato de que a emissora era sintonizada no 5, e não no Canal 6.³⁹⁷

No decorrer da primeira semana de funcionamento, parte dos defeitos da estréia foi sanada. No entanto, continuava ruim o som da maioria das audições. “Um forte zumbido impertinente, que mexe com os nervos da gente, está sempre presente (desculpem a rima)”.³⁹⁸ Os problemas de transmissão persistiram durante o mês de janeiro. Reclamava-se que, de uma hora para outra, a TV Paraná conseguia acabar com a qualidade de suas audições. Segundo Epaminondas, “é um ronco que aparece de quando em vez para perturbar a paciência da gente. Isso sem falar na iluminação falha, que deforma completamente as imagens”.³⁹⁹ Dizia-se que o sistema de iluminação usado na TV Paraná estava muito defeituoso, propiciando comentários jocosos como: “– Ué, eles estão apresentando algum teleteatro de terror!? Realmente pareciam meia dúzia de caveiras em cena”.⁴⁰⁰

³⁹⁶ O DIA, Curitiba, p. 2, 22 dez. 1960.

³⁹⁷ Id.

³⁹⁸ O DIA, Curitiba, 27 dez. 1960.

³⁹⁹ O DIA, Curitiba, p. 3, 22 jan. 1961.

⁴⁰⁰ O DIA, Curitiba, p. 3, 4 jan. 1961.

A apresentação de filmes era um grande desafio, pois a câmera de televisão captava e transmitia, também, o ruído do projetor. Tal fato não passou despercebido ao jornal O Dia: “A TV-Paraná, Canal 6 (ainda no 5), apresentou na tarde e noite de domingo passado, dois filmes de tão boa qualidade, mas tão boa mesmo, que até o ruído (impertinente) do aparelho projetor era completamente audível”.⁴⁰¹ As queixas ao Canal 6, no início de suas transmissões, eram dirigidas também à programação, considerada muita fraca, e ao tempo de permanência no ar: “Apesar de encerrar suas atividades muito cedo, não procura enriquecer o que apresenta no curto período em que permanece no ar. Providências, ‘seu’ Aluizio”!⁴⁰²

Finalmente, na última semana de janeiro, a TV Paraná passou a ser sintonizada no canal 6, o que melhorou muito a qualidade de transmissão, como registra o jornal O Dia. Embora implacável com as dificuldades técnicas e de programação da nova emissora, por vezes o jornal reconhecia o trabalho de quem a colocava no ar: “Em suma: vê-se que os ‘meninos’ do Edifício Mauá estão começando a revelar-se. E que trabalhem direitinho, com carinho e dedicação, são os nossos votos, pois, convenhamos, os telespectadores de nossa cidade merecem bons espetáculos”.⁴⁰³ Chama a atenção, nesta nota, o tom zombeteiro com que o jornalista se refere aos “meninos” do Edifício Mauá – assim como se referira, na nota anterior, ao “seu Aluizio”, um dos diretores responsáveis pelo Canal 6.

Reconhecimentos esporádicos, no entanto, não impediam doses corrosivas de ironia em pequenos textos diários: “Epaminondas foi informado que, apesar de deficiente, a imagem da TV Paraná tem chegado à cidade da Lapa onde existem meia dúzia de aparelhos instalados”.⁴⁰⁴ Na falta de material mais consistente, conjecturas continuavam a ser publicadas. Assim, constava, na edição de O Dia de 14 de abril de 1961, a seguinte observação: “Fantasmas e mais fantasmas continuam a aparecer no vídeo. Estranhamos o caso, pois parece-nos que trouxeram um ‘cobra’ de São Paulo para tratar dos assuntos técnicos da Estação”.⁴⁰⁵ Nesse caso, talvez o boato tivesse alguma verdade. Afinal, quando os técnicos da emissora curitibana não tinham como resolver problemas relacionados às máquinas, eram chamados engenheiros eletrônicos e técnicos da TV Tupi de São Paulo. Se

⁴⁰¹ O DIA, Curitiba, p. 3, 17 jan. 1961.

⁴⁰² O DIA, Curitiba, p. 3, 26 jan. 1961.

⁴⁰³ O DIA, Curitiba, p. 3, 29 jan. 1961.

⁴⁰⁴ O DIA, Curitiba, p. 3, 7 abr. 1961.

⁴⁰⁵ O DIA, Curitiba, p. 3, 14 abr. 1961.

uma delas deixasse de funcionar, a solução era enviá-la para a fábrica, no exterior, causando transtornos e veementes protestos dos telespectadores.

Certa vez, segundo Ronald Stresser, ocorreu pane num transmissor do Canal 6, obrigando a emissora a ficar fora do ar por três dias. Tratava-se da “*válvula do transmissor toda feita à base de transistores. Então precisamos mandar buscar nos Estados Unidos e aquilo tudo era complicado*”.⁴⁰⁶ Situações como essa, levavam a emissora a se pronunciar por meio do jornal Associado, Diário do Paraná, como aconteceu em fevereiro de 1961:

A Direção Técnica da TV-Paraná, Canal 6, comunica aos seus telespectadores e anunciantes que, devido a um defeito ocorrido em seu equipamento eletrônico, não foi possível colocá-la, ontem, no ar. O defeito técnico se originou em material de origem estrangeira, não existente em Curitiba. Contudo, técnicos da TV-Paraná e de nossas co-irmãs “associadas” de São Paulo continuam envidando esforços no sentido de colocar no ar, hoje, em seu horário habitual, o Canal 6. A programação para hoje é publicada em outro local desta edição.⁴⁰⁷

Evidencia-se, aqui, a estreita relação entre o Canal 6 e o jornal Diário do Paraná que, diariamente, publicava a programação da TV. Sempre que necessário, e diante de situações que impediam o funcionamento da emissora, o Diário servia de meio de comunicação com os telespectadores. Chama a atenção, neste comunicado, o esforço empreendido pelos técnicos da TV Paraná e das emissoras Associadas paulistas para que fosse retomada a programação normal do Seis. Numa época de tantas expectativas e críticas dirigidas à televisão, a TV Paraná dava uma satisfação, ao público, pela sua ausência.

As críticas ao Canal 6, no início de suas atividades, embora se dirigissem à programação (assim como à do Canal 12), eram mais contundentes quando voltadas para a qualidade técnica das transmissões. Sabe-se que, ao invés de um período experimental, ocorreram apenas testes, colocando no ar o sinal da emissora, para ajuste de máquinas, o que se mostrou insuficiente. Explicam-se, pois, as dificuldades técnicas que começaram com a cerimônia inaugural: faltavam os acertos finais, o que pressupunha, também, perfeito entrosamento das equipes técnicas.

Para alcançar esse entrosamento, o Canal 6 recebeu, da TV Tupi de São Paulo, vários profissionais para treinar suas equipe de trabalho. Entre eles estava Cassiano Gabus Mendes, que permaneceu na cidade por aproximadamente três meses, orientando o

⁴⁰⁶ STRESSER, R. S. **Ronald Sanson Stresser**: depoimento [03 e 10.jun. 2004]. Entrevistadora: Maria Luiza Gonçalves Baracho. Curitiba: 2004. Entrevista concedida ao Projeto Em preto e branco, os primórdios da televisão em Curitiba.

⁴⁰⁷ DIÁRIO DO PARANÁ. Curitiba, 3 fev. 1962.

trabalho do pessoal de estúdio e da direção de TV. Os grupos de teatro e de produção artística, ao contrário dos demais profissionais da emissora, foram fazer estágio na Tupi. Até mesmo Aluísio Finzetto esteve lá, durante algum tempo, para adquirir conhecimentos e aplicá-los na TV Paraná.⁴⁰⁸

Da Tupi vieram, também, máquinas. Naquele tempo, quando a emissora paulista renovava seu maquinário, o que caía em desuso ia para as Associadas. Para completar suas instalações, a TV Paraná importou os demais equipamentos. Durante muitos anos, o Canal 6 funcionaria com um transmissor RCA adquirido nos Estados Unidos, preparado para operar, também, com televisão em cores.⁴⁰⁹

No início das atividades da TV Paraná, permaneceram na emissora alguns profissionais da TV Tupi de São Paulo. Considerando diretores, técnicos, produtores, apresentadores, garotas-propaganda, auxiliares e equipe de teleteatro, eram mais de oitenta os contratados da emissora.⁴¹⁰ Além disso, contava-se com os repórteres e redatores do Diário do Paraná, que davam suporte aos telejornais. As notícias vinham da agência Meridional, sendo que o Diário recebia amplo noticiário internacional da *United Press International*. O noticiário da UPI chegava via rádio, em inglês e em espanhol, juntamente com radiofotos.⁴¹¹ As notícias que ajudavam a alimentar o jornal tinham igual importância para os telejornais da TV Paraná.

Emissoras locais que integravam a rede de Associadas, como a TV Paraná, apesar de terem todo o apoio daquelas, possuíam autonomia para suas decisões. Isso porque eram empresas independentes, com personalidade jurídica própria. Chateaubriand, embora fosse o acionista majoritário das Associadas, não participava de diretorias e de conselhos, mas indicava nomes, ou seja, para cada emissora da rede Associada, ele escolhia alguém de sua confiança.⁴¹²

⁴⁰⁸ BARACHO, Maria Luiza G. **Em preto e branco, o início da televisão em Curitiba**. Curitiba: Factum/Travessa dos Editores, 2006, p. 44.

João Lorêdo explica: “A Tupi crescia em todo o Brasil. Em quase todo estado, como prometera Chateaubriand, havia uma Emissora Associada. A responsabilidade de formar novos técnicos para ‘abastecer’ essas emissoras era da Tupi do Rio, e houve meses em que desembarcaram na Urca de dez a quinze aprendizes da câmera vindos de outros estados, sem conhecer rigorosamente nada e ansiosos para aprender. (...) Diante dessa dificuldade, (...) Duarte Franco, já chefe dos operadores de câmera, idealizou o “Manual do Operador de Câmera de Televisão” (...). Foi o primeiro livro técnico do gênero que apareceu no Brasil”. (LORÊDO, **Era uma vez...**, p. 38).

⁴⁰⁹ STRESSER, depoimento... 2004.

⁴¹⁰ Id.

⁴¹¹ CÔRTEZ, Carlos Danilo Costa. **O Diário do Paraná** na imprensa e sociedade paranaenses. Curitiba: Editora Paranaense, 2000. p. 21, 22, 158.

⁴¹² BARACHO, **Em preto e...**, p. 47.

Jamur Júnior, conhecido nome da televisão paranaense, resume a relação que se estabelecia entre a Associada local e a matriz paulista: “Embora com apoio logístico de São Paulo, a direção da TV Paraná atuava de forma independente, nas áreas comercial, artística e, principalmente, jornalística, assim como também não se socorria financeiramente da matriz. Chateaubriand não interferia na orientação política local de suas emissoras. Limitava-se a fornecer uma espécie de linha geral, através de seus artigos nos jornais da rede”.⁴¹³ À distância, portanto, ele estabelecia a orientação política das empresas Associadas, mas as questões domésticas eram solucionadas nas instâncias regionais. Desse modo, a TV Paraná detinha uma autonomia administrativa que lhe permitia, entre outras coisas, estabelecer acordos com patrocinadores, criar programação própria, adquirir equipamentos, contratar, e ampliar o alcance de suas transmissões.

No Brasil das décadas de 1950 e 60, ao contrário do rádio, cada emissora de TV era limitada pelo alcance de seus transmissores e, por isso, voltava-se para o público da localidade onde estava instalada. Ronald Stresser, um dos diretores do Canal 6, afirma: “A televisão de qualquer grande centro era local; então, ela tinha de cobrir Curitiba com perfeição técnica; e Colombo e São José dos Pinhais eram os seus limites”.⁴¹⁴ De acordo com a potência dos transmissores, e dependendo dos acidentes geográficos da região, um canal de TV podia ser sintonizado nas cidades vizinhas. O público era o da região próxima à emissora e, nesse sentido, a televisão era local.

Não demorou muito para que as localidades mais distantes começassem a negociar a instalação de torres repetidoras, que, embora precárias e sujeitas às intempéries, levavam para o interior ares de modernidade. As torres repetiam o sinal de TV, sem melhorar nem ampliar sua qualidade. Graças a esse sistema, a TV Paraná era sintonizada em cidades como Guarapuava, Palmas e União da Vitória. Repetidoras foram instaladas também em Santa Catarina, alcançando Joinville, Itajaí, Camboriú, Jaraguá do Sul e Blumenau.⁴¹⁵ Em 1964, a TV Paranaense era recebida no litoral do Paraná e nas mesmas cidades catarinenses, incluindo São Francisco do Sul. As regiões de Ponta Grossa, Irati e Porto União também sintonizavam o Canal 12.⁴¹⁶ Ampliou-se o público, mas a programação

⁴¹³ JAMUR JÚNIOR, *Pequena história...* p. 58, 59.

⁴¹⁴ STRESSER, depoimento... 2004.

⁴¹⁵ Id.

⁴¹⁶ PANORAMA. Curitiba: v. 14, n. 146, jul. 1964, p. 47.

manteve-se de interesse local. Desse modo, a população via na telinha a sua região, fato que persistiu até o surgimento das redes nacionais de comunicação.

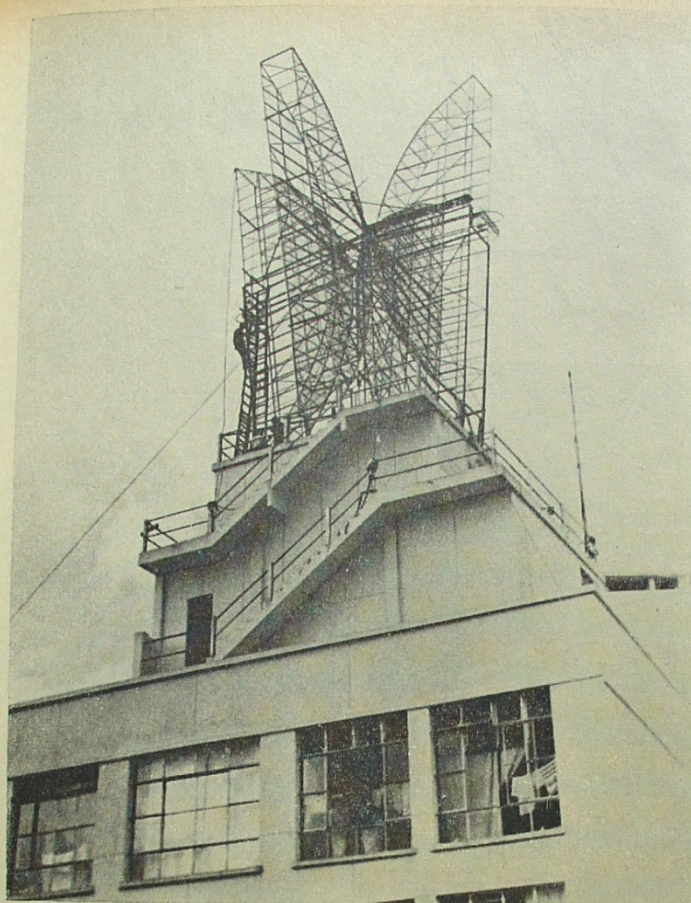
Com a TV Paranaense e a TV Paraná, consolidou-se a televisão paranaense graças aos esforços empreendidos na melhoria da qualidade de som e imagem levados ao ar. Ao mesmo tempo em que o público ficava mais exigente, as emissoras passaram a desenvolver atividades de maior complexidade, o que exigia atualização constante de equipamentos e soluções técnicas eficientes. Nesse processo, foi preciso readequar o quadro de funcionários e rever a funcionalidade dos locais onde se encontravam as emissoras.

Como se sabe, no início de suas atividades, as emissoras paranaenses funcionaram em sedes provisórias, adaptadas para abrigarem a televisão. Tal decisão mostrava-se prudente se considerado o investimento exigido para colocar em funcionamento uma emissora de TV bem equipada e com retorno econômico incerto. Entretanto, era preciso pensar em locais mais adequados.

Para a TV Paranaense, recém-instalada no Edifício Tijucas, as acomodações pareceram suficientes por algum tempo. O dia-a-dia revelou que o espaço era pequeno para a movimentação de câmeras e a realização de espetáculos maiores, como a apresentação de uma orquestra, de um grupo de dança ou de teleteatro. Logo se revelou a necessidade de mais câmeras e de maquinário de estúdio, o que exigia maior área útil. O pé-direito, muito baixo, não era adequado para as luminárias, que, ao produzirem calor, transformavam o estúdio em estufa. A falta de espaço fazia com que cenários desmontados fossem colocados no corredor do prédio.

Além de tudo, o Tijucas era um edifício residencial, e as normas de condomínio valiam para todos, inclusive para a empresa de televisão. Por vezes não havia como evitar conflitos com os moradores, que constantemente dividiam o elevador com estranhos: entregadores, carregadores, convidados, cantores, atores, prestadores de serviços. Pelas escadas e pelo elevador eram transportados todos os tipos de objetos de cenografia, em qualquer horário. Por fora do edifício, eram içadas peças de grande porte, sem falar nas senhoras que, ao tomarem o elevador, tinham o enorme penteado desfeito bruscamente por peças de cenário ou decoração. Discussões eram, portanto, inevitáveis.⁴¹⁷

⁴¹⁷ JAMUR JÚNIOR, *Pequena história...*, p. 40. MAZÂNEK, *Ao vivo...*, p. 88.



- melhor som
- melhor imagem
- maior potência

TV PARANAENSE CANAL 12

A gigantesca antena da TV-Paranaense, Canal 12, instalada no cimo do Edifício Tijucas, a única antena parabólica da América do Sul, com 12 metros de altura, 1,10 metros de largura e com raio horizontal de 3,70 metros. É uma antena de alto ganho, possibilitando a multiplicação da potência real por 40 vezes. Detalhe original: foi construída em Curitiba por técnicos da firma TRANSTV.

TV-PARANAENSE - CANAL 12 - A PIONEIRA EM TELEVISÃO NO PARANÁ

Note-se que a TV Tupi, quando iniciou suas atividades na década anterior, enfrentou dificuldades parecidas. João Lorêdo descreve rapidamente as instalações da Tupi carioca:

O quarto andar [do prédio onde funcionavam as rádios Tupi e Tamoio] foi desativado e o querido engenheiro italiano Orázio Pagliari e sua equipe montaram a emissora. (...) No quarto andar ficavam os dois 'estúdios', ou melhor, as duas salas adaptadas, atravancadas de colunas, que obrigavam o talentoso Pernambuco de Oliveira, seu primeiro cenógrafo, a realizar verdadeiros milagres. (...) Os estúdios não tinham nenhum tratamento acústico e, além disso, as janelas ficavam abertas para evitar o calor quando os panelões fossem acesos. Mesmo assim era uma sauna".⁴¹⁸

Para a TV Paranaense, a solução veio com a transferência da emissora, em 1962, para um amplo barracão alugado, que ficava na Rua Emiliano Perneta 188, entre as ruas Senador Alencar Guimarães e Voluntários da Pátria, barracão esse que fazia fundos com o prédio onde funcionavam as emissoras de rádio da ONC. Renato Mazânek, diretor de TV do Canal 12, descreve a nova sede e as possibilidades de trabalho ali ensejadas:

Ali, realmente, nós pudemos fazer grandes cenários, grandes mesmo; permitia até cenários épicos. (...) Nós conseguimos grandes programas, com movimento de árvore em estúdio, tudo o que você imaginasse na época, a gente conseguiu fazer lá, muito bem e tudo ao vivo. (...) Tivemos que construir as divisões técnicas, fazer um saguão bonito, de entrada; fazer um mezanino onde a gente instalou a parte de *switcher*, de controle de som, de equipamento de condução de imagem, o futuro lugar que seria do videoteipe, a área técnica, departamento técnico, camarins, e ainda tínhamos até um mini-restaurante, tudo bem legalzinho, e a área administrativa, nossa, da direção, onde tínhamos a parte comercial, a parte de direção mesmo.⁴¹⁹

No antigo barracão, reformado e com tratamento acústico, passou a existir, portanto, bom espaço para montagem de cenários de programas. Nele, podiam ser colocados até mesmo objetos grandes, como um automóvel ou um pequeno avião, usado no programa *Entre Nuvens e Estrelas*. Melhores instalações comportavam a aquisição de novos equipamentos e acolhiam, mais adequadamente, as equipes da emissora. A TV Paranaense conseguiu, então, realizar suas primeiras novelas.⁴²⁰

A TV Paraná, por sua vez, foi instalada em local anteriormente ocupado por uma loja. A amplitude do espaço permitia a execução das tarefas cotidianas e a preparação de cenários para apresentações sucessivas, sem necessidade de grandes intervalos entre um programa e outro. Mesmo assim, não era um local apropriado, pois suas colunas desafiavam a criatividade dos *cameramen*. Além do térreo, a emissora ocupava parte do

⁴¹⁸ LORÊDO, *Era uma vez...*, p. 5.

⁴¹⁹ MAZÂNEK, depoimento... 2003.

⁴²⁰ Id.



Nova sede da TV Paranaense, na Rua Emiliano Perneta, que funcionou a partir de 1962.
Foto publicada na revista Panorama.

andar de cima, onde ficava a parte técnica. Nesse endereço da Rua José Loureiro, a TV Paraná permaneceu por vários anos.

Para erguer a nova sede, a TV Paraná comprou um quarteirão inteiro no alto do bairro Mercês. O projeto, encomendou-o ao arquiteto curitibano Lubomir Ficinski, cabendo à firma Farid Surugi a construção.⁴²¹ A inauguração ocorreu em 19 de dezembro de 1970, quando a TV Paraná completou 10 anos de fundação. Quatro grandes estúdios, um dos quais ao ar livre, foram preparados para receber até 12 câmeras. Setores de carpintaria, camarins, salas de ensaio e modernos laboratórios completaram as instalações, o que permitia dizer que a sede do Canal 6 era *“a melhor do Paraná e uma das mais modernas do País”*, segundo noticiou a revista Paraná em Páginas em janeiro de 1971.⁴²²

A televisão instituída no Paraná traduzia, então, um modo de fazer televisão que se desenvolvia no Brasil desde a fundação das primeiras emissoras, havia dez anos. Era uma TV bem comportada, preocupada em levar entretenimento ao público: “tudo corria

⁴²¹ STRESSER, depoimento... 2004.

⁴²² PARANÁ EM PÁGINAS. Curitiba: v. 6, n. 71, jan. 1971, p. 26-27.

placidamente, sem incomodar os telespectadores nem as autoridades”,⁴²³ segundo Inimá Simões, referindo-se à TV das duas principais cidades brasileiras da época, o que se aplicava também a Curitiba no início da década de 1960.

Esse modo de fazer televisão começou a se modificar com a chegada dos aparelhos de videoteipe, em 1965, que permitiram exibir, no Paraná, a produção de outras emissoras, paulistas e cariocas. Outras mudanças ocorreriam a partir de dezembro de 1967, quando foi inaugurada a TV Iguaçu, Canal 4, pertencente ao grupo de comunicação do qual faziam parte, na época, os jornais O Estado do Paraná e Tribuna do Paraná e a Rádio Guairacá.⁴²⁴ O governador do Estado, eleito em 3 de outubro de 1965, Paulo Pimentel, figurava como um dos proprietários desse grupo de comunicação.⁴²⁵

A TV Iguaçu veio com diversas novidades: uma sede planejada especialmente para abrigá-la, novos padrões técnicos, equipamentos modernos e transmissor de longo alcance. Adotou, também, uma agressiva política para definir e obter a melhor programação da cidade, tendo, por carro-chefe, o telejornalismo. Contratou os bons profissionais de televisão, numa época em que a TV Paranaense estava em grandes dificuldades, e a TV Paraná em crise, depois do falecimento de Chateaubriand.

Logo, também, a TV Iguaçu se beneficiaria das grandes mudanças implantadas no país pelo regime militar, na área de comunicação: iniciava-se nova fase da TV brasileira. Com a criação de redes nacionais, com afiliadas por todo o país, interligadas por satélites, padronizou-se a programação de televisão, assim como a de rádio, exatamente como acontecera com as emissoras norte-americanas. Perdia terreno a programação local. As mudanças ocorridas a partir dessa ruptura constituem uma outra história, objeto de outras pesquisas.

⁴²³ SIMÕES, A nossa TV..., p. 20.

⁴²⁴ PARANÁ EM PÁGINAS. Curitiba: v. 2, n. 23, jan. 1967, p. 31. PARANÁ EM PÁGINAS. Curitiba: v. 4, n. 38, abr. 1968, p. 28.

⁴²⁵ PANORAMA. Curitiba: v. 15, n. 161, out. 1965, p. 7.

VI. SINTONIA FINA: A TELEVISÃO CURITIBANA

1. Do espraiar da televisão à TV curitibana

Como muitas outras emissoras de televisão instituídas em diferentes regiões do país, a televisão curitibana foi o resultado do trabalho de homens interessados nas novidades de sua época, muitos dos quais trabalhavam em rádio. Eram pessoas que desejavam, não somente usufruir os benefícios de novas tecnologias, mas viabilizá-las em novos negócios e, assim, a televisão foi recebida como entretenimento, pelos telespectadores, e como empreendimento pelos empresários que nela apostaram.

No Brasil, como acontecera nos Estados Unidos e na Europa, a maioria das emissoras de televisão teve origem em organizações ou empresas de comunicação que já operavam nessa área, em especial com o rádio. Foram essas grandes empresas que transformaram a televisão num empreendimento comercial. No Brasil, é emblemático o caso dos Diários e Emissoras Associados, cujas emissoras de TV surgiram durante as décadas de 1950 e 1960, em várias cidades do país.

Em Curitiba, a TV Paraná teria resultado de nova investida da Rádio Televisão Paraná S.A. (que realizara demonstrações nas lojas Tarobá) junto aos Diários e Emissoras Associados, resultando na criação da segunda emissora paranaense. Inaugurada logo depois da TV Paranaense, a nova estação surgiu como sua concorrente. Na luta diária por audiência e melhores condições de transmissão e produção, se estabeleceu grande competitividade entre as duas emissoras, até hoje negada por muitos dos que trabalharam em seus estúdios na década de 1960.

A TV Paranaense, Canal 12, emissora independente, sem qualquer vínculo com as Associadas, foi uma inovação da Organização Nagibe Chede, proprietária da Rádio Emissora Paranaense e da Rádio Curitiba – portanto, o Canal 12 também se originou de um empreendimento de comunicação. Tendo por suporte essa pequena estrutura, mostrou-se viável, para Nagibe Chede, dar início à TV Paranaense. Ele partiu de um projeto modesto, com o mínimo de equipamentos que pôde adquirir, concretizado graças à participação de alguns dos seus melhores colaboradores das rádios, os quais assumiram o trabalho na televisão.

Tratava-se, para Chede, de viabilizar, sem grandes alardes e expectativas, a fantástica novidade representada pela TV – apesar das dificuldades que, rotineiramente, se manifestavam. Como empresa privada, autônoma, a TV Paranaense sempre teve total autonomia para tomar suas decisões e sanar os seus problemas. Faltava-lhe, no entanto, capital no volume necessário para importar todos os equipamentos desejados, de modo a instalar-se com estúdios de última geração e transmissores de grande potência. No entanto, Chede e sua equipe conseguiram conciliar sonho e realidade, de tal forma que o Canal 12 foi ao ar. O fato de a televisão paranaense ter surgido de uma iniciativa empresarial totalmente independente, fora do eixo Rio-São Paulo, lhe confere grande mérito no cenário da época, quando as Associadas implantavam emissoras pelo Brasil.

Considerando que, tanto Chede quanto Chateaubriand atuavam, profissionalmente, na área de comunicação, e guardadas as devidas distâncias, percebe-se que, em suas trajetórias, existiram alguns pontos comuns: os dois, apesar das dificuldades iniciais e do descrédito de muita gente, mantiveram-se firmes no propósito de fundarem suas precursoras emissoras de televisão, em épocas e locais diferenciados. Os dois agregaram, ao projeto de televisão, pessoas competentes e criativas, oriundas de suas empresas de comunicação, as quais tiveram papel importante na divulgação da TV. Como empresários, exerceram uma forma de administração em que, por vezes, as decisões pessoais prevaleciam sobre os interesses empresariais, ainda que colocando em risco a integridade financeira do empreendimento. De certo modo, também, mesclavam-se a imagem e a trajetória individual com a imagem e a história da empresa. Assim como Chateaubriand, também Chede fez suas alianças políticas e possuía amigos em diferentes esferas de poder, sendo um deles, como se sabe, o governador Lupion, que interferiu diretamente para a legalização da TV Paranaense, que já funcionava experimentalmente. Ao idealizar a TV Paranaense, Chede certamente se inspirou nas emissoras fundadas por Chateaubriand, atento à sua organização e programação.

Do emaranhado que foi o espraiar da televisão, de seu ponto de origem para os países mais distantes, fica a sensação de que, estabelecida uma diretriz geral de funcionamento dos meios de comunicação, o modelo foi se reproduzindo, inúmeras vezes, até chegar à TV local.

Não há dúvida, portanto, de que as emissoras paranaenses reproduziram o modelo de televisão concretizado, a partir de 1950, em São Paulo e no Rio de Janeiro, por sua vez

embebido do modo norte-americano e do *know-how* técnico desenvolvido pela indústria eletrônica daquele país, uma vez que a nossa era incipiente. O modelo adotado naquelas capitais foi seguido pela TV curitibana, e inspirou a aquisição de equipamentos, sua organização administrativa e funcional e o aproveitamento de profissionais e da programação do rádio. O modo particular de fazer televisão e o acréscimo de elementos da cultura local deram, à TV curitibana, feições regionais.

Na segunda metade da década de 1950, homens de rádio, interessados na criação da televisão paranaense, sabiam que precisavam conhecer o sistema americano de comunicação, no qual o rádio já se espelhava. Dentre eles, Aluízio Finzetto, um dos futuros diretores da TV Paraná, com mais de 20 anos de atividades radiofônicas. “Finzetto tem larga experiência no setor de TV e Rádio Educativo, aprendido em cursos realizados em 55/56, nos Estados Unidos. (...) na Estação KOB-TV de Albuquerque, nos Estados Unidos.”⁴²⁶

Em 1961, anunciava-se a ida de um dos diretores da TV Paraná aos Estados Unidos: “Ronald Stresser (...) viajou para os Estados Unidos, a fim de realizar um curso de aperfeiçoamento de rádio e televisão, na Universidade de Siracusa, cujo centro de pesquisas na especialidade é considerado um dos mais avançados do mundo. Ronald também participará do Seminário Internacional de Televisão Educacional”.⁴²⁷ Experiente homem de rádio, ele passou quatro meses conhecendo as estações de TV daquele país, em busca também de acordos comerciais com empresas americanas. Esses acordos referiam-se tanto à aquisição de equipamentos, quanto de direitos para exibição no Brasil de programas americanos, inclusive seriados, filmes produzidos para televisão, documentários, *shows* e desenhos animados. A programação vinha fechada e incluía, também, produtos sem interesse para o exibidor brasileiro, sobre os quais pagava-se, a contragosto, a taxa de exibição. Por vezes, o fornecedor disponibilizava o produto já dublado e quitava as taxas de importação, exigidas no Brasil.⁴²⁸ Os custos elevados desses negócios explicam por que, apesar de muita reclamação dos telespectadores, alguns programas eram reprisados nas telinhas curitibanas, especialmente os desenhos-animados.

Como se sabe, a televisão norte-americana, ao contrário da brasileira, contava com filmes e seriados para TV produzidos pela indústria cinematográfica, numa reação à

⁴²⁶ PANORAMA. Curitiba: v. 8, n. 68, jan. 1958, p. 12.

⁴²⁷ PANORAMA. Curitiba: v. 11, n. 112, set. 1961, p. 80.

⁴²⁸ STRESSER, depoimento... 2004.

concorrência com o cinema. Assim, sem poder derrotar a concorrência, a indústria cinematográfica norte-americana passou a produzir filmes e seriados de TV, exportados, entre outros países, para o Brasil. Algumas daquelas empresas, explica Briggs, haviam tentado, sem sucesso, obter concessões para televisão, como fez a *Twentieth Century Fox*, em 1948, quando tentou comprar a ABC (*American Broadcasting Company*). Até a metade da década seguinte, a produção de filmes para TV concentrou-se em mãos das grandes redes de TV, o que foi muito criticado por Hollywood. Por lei, as empresas foram forçadas, então, a diversificar seus produtos e, assim, Hollywood conseguiu significativa fatia da produção de filmes e séries para televisão,⁴²⁹ cujas vendas e concessões de uso se concretizaram a partir de meados da década de 1950.⁴³⁰

No Brasil, sem uma indústria cinematográfica estruturada, os filmes tinham de ser importados, o que representava, como se sabe, gasto significativo para as primeiras emissoras de televisão. Por isso, como explica Renato Ortiz, referindo-se às emissoras de TV da década de 1950, os filmes e seriados começaram a ser utilizados tardiamente na televisão brasileira⁴³¹ e, “mesmo assim seu uso era restrito a certos programas jornalísticos. Até mesmo na área publicitária, que possuía maiores recursos, os filmes surgem somente no final da década; durante os anos 50 o que marca a publicidade é a garota-propaganda”. Portanto, a televisão tinha que funcionar ao vivo, no país.⁴³² Naquela época, os interesses americanos no Brasil se concentravam, então, na venda de tecnologia, pois a indústria eletrônica brasileira engatinhava; além disso, o mercado interno de televisão daquele país achava-se em expansão.

As séries importadas e filmes para televisão eram alternativas economicamente viáveis para completar a programação cotidiana da TV brasileira, do final da década de 1950 em diante: tornou-se mais barato importar programas do que produzi-los aqui. Assim, os chamados “enlatados” tornaram-se alternativa viável para a programação de TV. Em 1965, nas emissoras paulistas, as séries compunham 34% da programação. No entanto,

⁴²⁹ ORTIZ, *A moderna...*, p. 95.

⁴³⁰ A crise do cinema americano revela-se em cifras: “O número de salas de cinema chegou ao auge em 1945, com 20 mil casas, e depois caiu para 17.575 em 1948 e 14.509 em 1956”. (BRIGGS, *Uma história...* p. 239).

⁴³¹ Em sua “Cronologia da TV no Brasil”, Sérgio Mattos registra que, em 1954, a TV Record (fundada em setembro de 1953) “transmitiu o primeiro seriado de aventuras produzido no Brasil: “Capitão 7”, estrelado por Ayres Campos e Idalina de Oliveira”. (MATTOS, *História da televisão...*, p. 173).

⁴³² ORTIZ, *A moderna...*, p. 95.

Programação divulgada pela revista TV Programas. Em destaque, os anunciantes.

		
segunda feira		
O Menino do Circo	6	
Mantovani Show	12	
Maverick	12	
Peter Gunn	6	
terça feira		
O Vigilante Rodoviário	6	
Zé Colmeia Show	6	
Fury	12	
Rin-Tin-Tin	6	
TV-Premiada	6	
Mr. Lucky	6	
quarta feira		
Pepe Legal	6	
Roy Rogers	12	
O Rei dos Diamantes	6	
Vidas de Verdade	6	
Dr. Kildare	12	
Passos da Lei	6	
quinta feira		
Minha Amiga Flicka	6	
A Marca do Zorro	6	
Dom Pixote	12	
Hazel	6	
Bonanza	6	
sexta feira		
Alice	6	
Papai Sabe Tudo	6	
O Chicote	12	
Joias da Tela	6	
Medic	6	
sabado		
Patrulheiros do Oeste	6	
Histórias do Velho Oeste	6	
Teatro David Niven	6	
Os Intocáveis	6	
domingo		
Lassie	12	
Brigada 8	12	
Bat Masterson	6	
Cidade Nua	12	
Rota 66	6	

HOJE
AS 19 HORAS
PELO CANAL **12**



FLASH GORDON
GENTILEZA DAS
lojas unidas
CINELÂNDIA E TIRADENTES

ASSISTA TODAS AS SEMANAS
PELO CANAL 6

Tutti-LAR
DOBRA A PARADA!
DOMINGO AS 19,15 hs.

PELO CANAL 6
ZÉ COLMEIA SHOW
TERÇA-FEIRA
ÀS 19,10 hs.

PELO CANAL 12
MANTOVANI SHOW
TODAS AS SEGUNDAS-FEIRAS
ÀS 21,30 hs.

PATROCÍNIOS DE
Tutti-LAR
Praça Osório, 389

CONHEÇA AS BASES DA
GRANDE PROMOÇÃO MILIONÁRIA
"TUTTI-LAR DOBRA A PARADA"
E GANHE MILHÕES EM PRÊMIOS

simultaneamente a esse movimento, a telenovela produzida no Brasil despontava como profícua produção nacional que, em 1969, já superava a programação estrangeira.⁴³³

⁴³³ Ibid., p. 200-201.

Em Curitiba, essa necessidade de complementar a programação ao vivo com filmes, desenhos e documentários, se fez presente já no período experimental da TV Paranaense. Seus diretores negociavam com a TV Record a exibição de várias atrações. Surgiu, assim, para Renato Mazânek, a oportunidade de conhecer aquela conceituada emissora e avaliar a qualidade do treinamento por ele prestado às equipes do Canal 12. Interessavam-lhe não apenas questões técnicas e operacionais de televisão, referentes a equipamentos e produção, mas também a administração, o uso de recursos, a organização comercial e a publicidade na TV. Afinal, atuando em comunicação, com experiência em rádio, e iniciando sua carreira de homem de televisão, Mazânek precisava se certificar se a televisão onde atuava, seguia adequadamente, o modelo de TV da época.

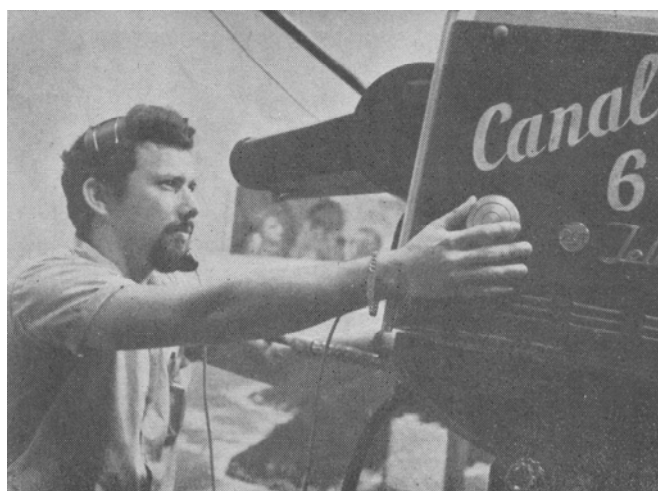
Ao mesmo tempo em que o rádio supria os quadros funcionais da TV, novos profissionais foram por ela requisitados para exercerem funções diferenciadas, próprias da televisão, e que se constituíam em novidades no mercado de trabalho da cidade. A TV trouxe, portanto, mudanças ao mundo do trabalho, como já ocorrera com o rádio e o jornal, por exemplo. A necessidade de pessoal preparado ou disposto a exercer funções até então inexistentes abriu oportunidades de trabalho antes impensadas. Ao mesmo tempo, aglutinou profissionais de serviços mais gerais, para dar suporte às atividades específicas e inerentes à televisão.

Observa-se, então, que, sempre que surge um novo setor de atividades ou de produção, ocorre um desdobramento do trabalho. Assim, ao analisar a invenção da impressão gráfica, Peter Burke diz que ela mudou “a estrutura ocupacional das cidades européias”. Os impressores passaram a constituir um grupo de artesãos necessariamente letrados, e surgiu um novo trabalhador, o responsável pela correção das provas tipográficas. Intensificada a produção, outros personagens se fizeram presentes: o vendedor de livros e, depois, o bibliotecário, entre outros.⁴³⁴ Esse desdobramento, que por vezes tem relação com a extinção de antigas profissões, colabora para a renovação do mercado de trabalho conforme novas tecnologias, novos sistemas de produção, administração e conhecimentos.

⁴³⁴ BURKE, Peter. In: BRIGGS, **Uma história...**, p. 30.



Novas profissões em Curitiba, apresentadas pela TV Programas nas edições de julho e agosto de 1963.



O mesmo ocorreu com a televisão brasileira, que não abriu suas portas somente para gente de rádio – cantores, músicos, radialistas, sonoplastas –, mas também de outras atividades artísticas. Do teatro, vieram cenógrafos, atores e diretores que se dedicaram ao teleteatro. Do circo, também despontaram vários profissionais, dos quais alguns se dedicaram à programação infantil. Vale lembrar o sucesso, em Curitiba, na década de 1960, dos cirquinhos dos canais 6 e 12, onde se apresentavam integrantes da família Queirolo, tradicional do circo, e o famoso palhaço Chic Chic. “Aí está a mistura que deu origem à televisão brasileira: rádio, teatro de revista, circo – todas, manifestações que viviam em função do apelo popular”.⁴³⁵ Atender a esse apelo significava ampliar o público de televisão. Não se imaginava que, décadas depois, a idéia de apelo popular serviria para justificar vasta programação que freqüentemente ultrapassa os limites do bom senso.

A migração de gente de rádio para televisão, ou o exercício de atividades profissionais tanto no rádio quanto na televisão, remete a uma proximidade de interesses e de organização entre diferentes mídias. Por isso, no entender de Peter Burke, é fundamental perceber a mídia “como um todo, avaliar todos os diferentes meios de comunicação como interdependentes, tratando-os qual um pacote, um repertório, um sistema”,⁴³⁶ independentemente de sua natureza, sejam eles capitalistas ou não, democráticos, autoritários ou burocráticos. Desse ponto de vista, torna-se mais compreensível a proximidade entre diferentes mídias, o modo como interagem e seu papel na sociedade, meios de comunicação que funcionam como catalisadores, “mais ajudando as mudanças sociais do que as originando”, segundo Peter Burke. Entender a comunicação como sistema possibilita, entre outras coisas, a percepção de mudanças que por vezes só se tornam visíveis em longo prazo. Burke vai mais longe:

Pensar em termos de um sistema de mídia significa enfatizar a divisão de trabalho entre os diferentes meios de comunicação disponíveis em um certo lugar e em um determinado tempo, sem esquecer que a velha e a nova mídia podem e realmente coexistem, e que diferentes meios de comunicação podem competir entre si ou imitar um ao outro, bem como se complementar.⁴³⁷

Não se trata, pois, de entender o sistema de mídia como simples coexistência entre diferentes meios de comunicação: trata-se da própria divisão de trabalho entre as mídias. Essa divisão de trabalho se impõe em razão da natureza de cada uma delas, o que, por

⁴³⁵ DANIEL FILHO, *O circo...*, p. 11-12.

⁴³⁶ BURKE, Peter. In: BRIGGS, *Uma história...*, p. 33.

⁴³⁷ Id.

outro lado, não elimina pontos comuns ou pontos de contato, haja vista a íntima relação que existe entre a mídia escrita, o rádio e a televisão. Tal relação, no Brasil, se tornou mais visível com os Diários Associados, empresa que, da edição de jornais, expandiu sua atuação para o rádio, com a Rádio Tupi e suas filiais e, em 1950, inaugurou a TV Tupi, dando origem aos Diários e Emissoras Associados.

2. Sobre a TV curitibana

Mal raiava a década de 1960, e, a despeito das dificuldades e problemas de transmissão, aos poucos solucionados pelas emissoras, a televisão encantava muitos curitibanos. Em breve, intensificada a confiança no potencial das estações de TV e com a venda de mais receptores, ela se tornava importante opção de lazer, assimilando algumas características próprias. Essa assimilação consolidou-se na percepção do papel da televisão na comunidade local, na criatividade para superar os grandes problemas e as dificuldades corriqueiras, no modo de organizar uma programação e de apresentá-la ao público.

Cada emissora brasileira assimilou, portanto, pitadas de cultura regional, inscritas nas escolhas e ações cotidianas de quem a ela se dedicou, no sotaque de cada cidade, na escolha das atrações e das notícias para os telejornais, nos temas dos teleteatros, no enquadramento das imagens, na maneira de fazer os comerciais locais. Não apenas a TV brasileira, mas também a norte-americana, no primeiro estágio de sua história, possuía uma programação que apresentava diferenças locais de conteúdo e de estilo – diferenças rapidamente perdidas quando entraram em funcionamento, lá e cá, as redes nacionais de televisão.⁴³⁸

Apesar da influência estrangeira sobre a televisão brasileira, em especial a da norte-americana, foram as particularidades, as diferenças de conteúdo, de programação e de estilos de apresentação, que deram personalidade a cada uma das emissoras brasileiras que funcionaram antes das redes nacionais, inclusive as curitibanas.

Do modo particular de fazer televisão, característico da TV curitibana em preto e branco, existem hoje as lembranças e os relatos de quem acompanhou aqueles primeiros tempos da TV, pois praticamente não ficaram registros gravados: com exceção de filmes, séries e alguns comerciais, tudo era feito ao vivo. Com a chegada do videoteipe ao Paraná,

⁴³⁸ Ibid., p. 239.

em 1965, por economia e pela dificuldade em obter novas fitas, cada uma delas recebia uma superposição de gravações, até tornar-se inadequada para uso. Corre a informação de que parte do material gravado em filme, com tomadas externas locais produzidas para telejornal, sobre as notícias mais significativas, permaneceu guardado durante anos, mas se perdeu com a liquidação das emissoras pioneiras. Raríssimas são, portanto, as imagens em movimento, do período inicial da TV curitibana. Ilustrando o que contam os que ajudaram a criar e consolidar a TV paranaense, restam imagens fotográficas, em número limitado, guardadas em acervos particulares ou publicadas em jornais e em revistas de época.

Embora faltem registros iconográficos do início da televisão curitibana, e ainda que se tenha reproduzido o modelo de TV adotado no Rio e em São Paulo, à sua maneira a TV curitibana traduziu e veiculou uma visão própria de mundo, partilhada por seus telespectadores, visão essa que esteve presente em todas as decisões e escolhas realizadas nas emissoras. É esse fazer local, estampado na programação, que se mostra revelador. Ele se deixa entrever nas fotos, notas e matérias divulgadas na imprensa, e em algumas narrativas dos que vivenciaram aqueles tempos pioneiros, narrativas essas publicadas em livros ou contidas em depoimentos gravados. Das páginas da Revista TV Programas⁴³⁹, criada em Curitiba em 1961 (inspirada em guias de programação, como o *TV Guide* norte-americano, popular na década de 1960)⁴⁴⁰ e que publicou fotos, pequenos textos sobre a TV, suas atrações e bastidores, charges, anúncios de lojas, programação e cartinhas de leitores, infere-se, em linhas gerais, como deve ter sido, no dia-a-dia, a TV curitibana dos anos de 1960.

2.1 Patrocinadores, garotas-propaganda e traquitanas

Apresentar programas e comerciais ao vivo, nos idos de 1960, era uma ousadia. Diante das câmeras, estava-se sujeito ao acaso, e tudo o que se fazia ia ao ar, para surpresa e diversão de quem acompanhava a programação. Assim como era possível esquecer um texto de comercial, podia desabar o pano de fundo que servia de cenário, ou passar, diante das câmeras, alguém desavisado ou insetos atraídos pela luz.

⁴³⁹ Com as 32 primeiras edições em formato de folheto e tiragem de 600 exemplares, e depois em formato de revista, primeiro com 14 e depois com 28 páginas (tiragem de 7.500 exemplares em 1962), a revista foi sucesso imediato, vendida em bancas de jornal e por assinatura. Editada de 1961 a 1977, com patrocínio de inúmeros anunciantes, a TV Programas funcionava como um guia semanal da programação dos canais de Curitiba.

⁴⁴⁰ BRIGGS, *Uma história...* 248.

As atrações eram representadas pelos telejornais, com notícias locais e do mundo, o teleteatro (reunindo atores de teatro e radioatores), os musicais (trazendo cantores do rádio, que sabiam conduzir e cativar também o público de televisão), humorísticos, programas infantis e de debates. Como não eram muitos os cantores e humoristas locais, no início da década de 1960, as emissoras começaram a contatar artistas do Rio e de São Paulo, para participarem da programação curitibana. Pelos vínculos com a TV Tupi, o Canal 6 tinha mais facilidade para trazer tais profissionais – Chico Anísio, por exemplo, tinha um programa semanal no Canal 6, para o qual vinha especialmente, com despesas pagas pelo patrocinador do programa.

Nesses tempos de programação ao vivo, eram necessárias soluções práticas e rápidas para situações cotidianas, a exemplo de um grande fundo preto onde podiam ser afixados desenhos que identificavam o programa, o anunciante e seu produto, ou uma cortina estampada, diante da qual eram dispostas, sobre um tapete, duas poltronas e uma mesa de centro, como cenário para muitas transmissões de programação e de comerciais.

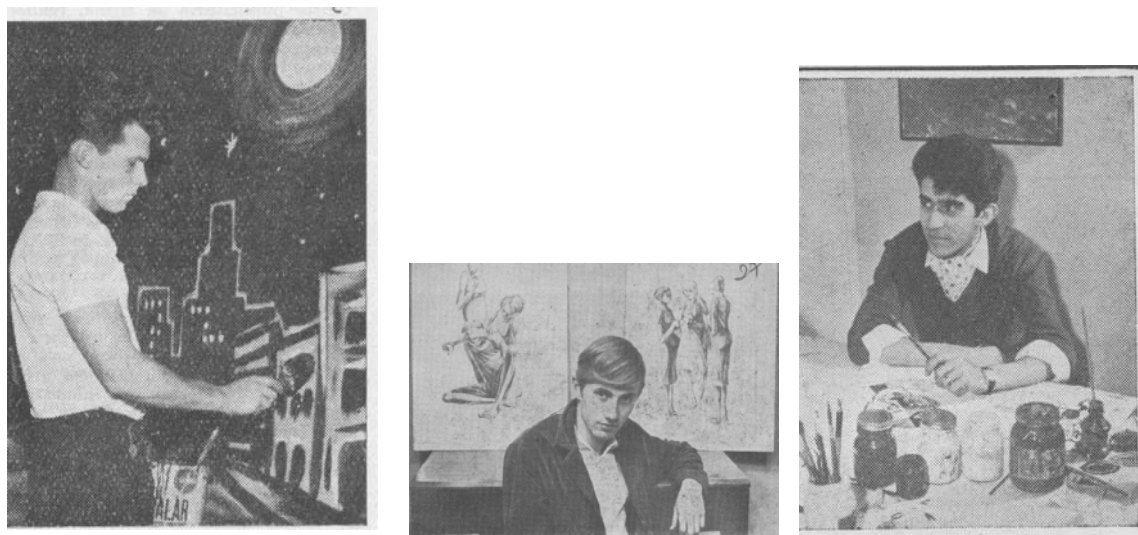


Painéis desenhados eram usados para compor cenário dos programas ao vivo. Na foto, a garota-propaganda Rosemary Naumes. Panorama, outubro de 1965.

Para os comerciais, mostraram-se úteis os *slides* de 35mm, acompanhados de breve texto lido pelo locutor, na cabine de locução. Com eles, não havia necessidade de preparar cenário para todos os anúncios, o que representava um ganho de tempo para as equipes de produção. Logo se passou a intercalar um comercial ao vivo entre outros dois produzidos com *slides*.

A projeção de opacos, por um aparelho chamado *gray-tellop*,⁴⁴¹ dispensou os habituais desenhos e frases colados sobre o fundo escuro, que a câmera focava ao vivo. Os opacos feitos em Curitiba eram cartões de 9 x 12cm, com textos e/ou imagens preparados pelo ilustrador; eles eram dispostos no aparelho, na ordem correta de apresentação, facilitando a tomada da câmera e o trabalho de estúdio.⁴⁴² Os letreiros que constituíam os opacos exibiam informações variadas, como preços de produtos, endereço de anunciantes, hora certa, chamadas de utilidade pública e de programação.

Além desses cartões, e dependendo da necessidade, com tintas e pincéis os ilustradores confeccionavam até mesmo grandes painéis para compor, com móveis e outros elementos de cenografia, os ambientes usados nos diversos programas e no teleteatro.



Da esquerda para a direita: François Dobignies, Juarez Machado e Jamaia, que trabalharam como desenhistas e cenógrafos das emissoras curitibanas de TV. Revista TV Programas, março e de setembro de 1963.

⁴⁴¹ Às vésperas da inauguração do Canal 12, Renato Mazânek conheceu, na TV Record, o *gray tellop*, um equipamento que media 1,20x1m. De volta a Curitiba, entusiasmado com a engenhoca, e na impossibilidade de adquiri-la, desenvolveu, na emissora, uma miniatura que funcionou perfeitamente, projetando opacos de tamanho menor, como se fazia em São Paulo. (MAZÂNEK, depoimento... 2003).

⁴⁴² MAZÂNEK, *Ao vivo...*, p. 65, 66.

Nomes como Zeno José Otto, Nilson Mueller e François Dobignies (o Cheval), do Canal 12, e Manfred, Jamaia e Juarez Machado, do Canal 6, eram reconhecidos pelo público.⁴⁴³ Em algumas fotografias, aparecem esses desenhos e painéis, que se tornaram familiares aos telespectadores mais atentos aos detalhes da telinha.

Por vezes, tratando-se de séries importadas, como *Susie, Minha Secretária Favorita*, patrocinada pela *Max Factor*, importante indústria de cosméticos, o anunciante produzia o comercial que devia acompanhar a exibição da série. Nesses casos, ao contratar a exibição de um filme ou série, junto vinha o comercial a ser exibido, de responsabilidade do patrocinador.

Em outras ocasiões, os patrocinadores deixavam a elaboração do comercial a cargo do exibidor. Foi o que aconteceu com o seriado *Aventura Submarina*, patrocinado por Rum Montilla e Vodka Orloff, com comerciais produzidos pela TV Paranaense. Como a TV era ao vivo, em cada apresentação o comercial era diferente. Para fazê-los, foi convidado Jamur Júnior, que diariamente produzia uma novidade:

(...) cada comercial eu fazia de forma diferente (...). E todos eles truncados ao vivo. Então, por exemplo, o Jamur montado numa garrafa de vodca, nadando, remando. Na outra vez ele estava dentro da garrafa. (...) Em outra vez usava a garrafa como escafandro. E tinha uma série de coisas que a gente foi fazendo assim. E aí fomos usando todos os recursos que nos eram possíveis. O próprio pessoal depois começou também a ter mobilidade, e nós fazíamos qualquer movimentação com câmera, movimentos de *zoom*, você desmontava a câmera, subia numa escada, subia e descia com a câmera. Tudo isso era feito na base da pura criatividade.⁴⁴⁴

Para conseguir essas cenas, o diretor de TV contava com uma equipe que já possuía domínio dos equipamentos e de movimentação de câmeras. Houve ocasião em que, para manter o estilo dos comerciais da indústria de cosméticos Helena Rubinstein, patrocinadora de um programa que seria exibido também em Curitiba, foi necessário ir ao Rio de Janeiro conhecer a versão carioca. Com o *script* em mãos, foi reproduzido, na TV Paranaense, ao vivo, o mesmo comercial.⁴⁴⁵ Naquela época, quem desejasse fazer um comercial filmado precisava recorrer a empresas que só existiam nos centros maiores.⁴⁴⁶

⁴⁴³ TV PROGRAMAS. Curitiba: n. 138, 6 jan. 1964. Ver também os seguintes números da TV Programas: n. 95 (13 mar. 1963); n. 120 (2 set. 1963) e n. 123 (23 set. 1963).

⁴⁴⁴ MAZÂNEK, depoimento... 2003.

⁴⁴⁵ NOGUEIRA, M. **Meire Nogueira**: depoimento [28 set. 2004]. Entrevistadora: Maria Luiza Gonçalves Baracho. Curitiba: 2004. Entrevista concedida ao Projeto Em preto e branco, os primórdios da televisão em Curitiba.

⁴⁴⁶ MAZÂNEK, **Ao vivo...**, p. 58.

Nos primeiros anos da televisão, anunciavam-se televisores pelo rádio, cujo alcance era muito significativo. Quando os negociantes entenderam o potencial do novo veículo de comunicação e se dispuseram a fazer seus anúncios, as emissoras tiveram que arcar com a produção dos comerciais, pois não havia, na cidade, quem a fizesse. Uma ou outra empresa mantinha setor próprio de propaganda, capacitado para oferecer material publicitário pronto, como, por exemplo, Hermes Macedo, Prosdócimo, Móveis Cimo e Malucelli da Visconde. As empresas maiores geralmente adquiriam horário inteiro de programação, correspondente ao tempo do programa patrocinado. O anunciante passava a ter tempo exclusivo para os seus comerciais. Isso explica o seu nome no título de programas: Tele-Notícias Transparaná, Resenha Esportiva Firestone, Tele-Teatro CCI, Musical Todeschini, Teatro L’Oreal de Paris, Musical Móveis Cimo, etc.⁴⁴⁷

Entretanto, com o tempo, paulatinamente, as emissoras começaram a adotar o sistema de venda de minutos para comerciais. Com a remodelação dos meios de comunicação brasileiros, na segunda metade da década de 1960, quando as redes e emissoras de TV incorporaram novas formas de operacionalização, negociar o tempo da TV em frações de minutos, com valores diferenciados, passou a ser a forma usual. Caiu em desuso, portanto, vender, para o patrocinador, um horário da TV. Assim, os programas perderam, na denominação, o patrocinador.

Em Curitiba, já no início da década de 1960, começava a ser utilizado o sistema da venda de minutos:

Nós só vendíamos espaço para comerciais. Fazíamos contato direto do departamento comercial da emissora com o cliente. (...) Nós vendíamos, nós tínhamos uma tabela de preço, como o jornal, como as rádios; então tinha o comercial de trinta segundos, tinha o comercial ao vivo, sei lá, de um minuto, dois, três - o preço era por minuto. Claro que com isso, como o preço não era barato, os anunciantes eram selecionados, eram nivelados por cima, então é claro que os pequenos não tinham chance de chegar lá. (...) Os anunciantes maiores, na época, eram o Hermes Macedo, Móveis Cimo (...) na realidade o Frischmann’s foi um grande anunciante. A gente fazia promoções, incentivava o comércio nesses dias especiais: o Dia das Mães, Natal. Não havia *shopping centers* em Curitiba; então essas lojas de departamento eram os clientes principais, os nossos maiores anunciantes.⁴⁴⁸

Referindo-se à venda do tempo de televisão para comerciais, Ronald Stresser explica que o sistema era semelhante ao do rádio e dos jornais, consideradas, obviamente,

⁴⁴⁷ BARACHO, **Em preto e...**, p. 61- 63.

Referindo-se às emissoras paulistas e cariocas, João Lorêdo escreveu: “A maioria dos programas nesse início da TV levava o nome de seus patrocinadores, o que acabou quando Walter Clark criou a vinheta ‘Um oferecimento...’.” (LORÊDO, **Era uma vez...**, p. 82).

⁴⁴⁸ STRESSER, depoimento... 2004.

as especificidades de cada mídia. Evidencia-se, no depoimento, o interesse da TV pelos grandes anunciantes que garantiam, em boa medida, a estabilidade financeira da emissora. Ao mesmo tempo, os anunciantes consolidavam seu nome e sua atuação comercial, não apenas em Curitiba, mas em todas as localidades alcançadas pelo sinal da TV.

Embora muitos ainda preferissem jornais e rádio para a divulgação de seus produtos, mais empresas aderiram à publicidade na TV, como as Lojas Tarobá, Lord Magazin, Madison, Ki-lar, Rodolpho Senff, Pianos Essenfelder e Biscoitos São Luiz. Naquela época, agências de publicidade de São Paulo e do Rio, por exemplo, não tinham representantes no Paraná. A única presente na cidade era a McCann Erickson, americana, no Brasil desde 1935.⁴⁴⁹

Com o aumento progressivo do número de telespectadores, a publicidade ganhou força na televisão e, desse modo, os anunciantes/patrocinadores vincularam o nome de seu estabelecimento à televisão, sinônimo de modernidade que conquistava a sociedade local. Firmados contratos com os anunciantes, as emissoras passaram a ter uma fonte de rendimentos capaz de garantir a sua manutenção.

Os comerciais ao vivo, daquela TV em início de operação, por vezes eram longos, e acompanhados com interesse por telespectadores, constituindo-se, para muitos, em verdadeiras atrações; para outros, eram motivo de críticas estampadas em jornais e em pequenas charges publicadas na revista TV Programas. Por vezes, até, aconselhava-se o patrocinador a descobrir a duração mais adequada para a sua publicidade, especialmente quando adquiria um horário de programação. Referindo-se à Casa Tarobá, como uma das importantes organizações comerciais da capital, pioneira da TV curitibana, um jornalista da Gazeta do Povo sugeria, em 1965, o seguinte: “Falemos agora (...) da apresentação total da programação da Casa Tarobá. A nossa sugestão é que o produtor da Tevelândia procure dinamizar, ao máximo, a seqüência. As interrupções – quadros comerciais – prejudicam o ritmo da Tevelândia, e, este é importantíssimo em programas de tal feitio. Cremos que a falha pode ser facilmente superada.”⁴⁵⁰

⁴⁴⁹ MAZÂNEK, *Ao vivo...*, p. 57.

“... a agência de publicidade ‘cuidava de tudo: escrevia, produzia, contratava elenco e até mesmo ‘completava’ o salário do pessoal técnico da emissora que se limitava a entrar com o parco equipamento existente e com o horário”, escreve Renato Ortiz, referindo-se a São Paulo e ao Rio de Janeiro. (ORTIZ, *A moderna...*, p. 61, 62).

⁴⁵⁰ GAZETA DO POVO, Curitiba, p. 6, 24 ago. 1965.

Fazendo os anúncios publicitários, revelaram-se as garotas-propaganda, admiradas pelo público, como Meire Nogueira,⁴⁵¹ Rosemari Naumes, Tônia Maria, Adalgisa, Yara e muitas outras, e garotos-propaganda, como Jamur Júnior, William Sade e o próprio Elon Garcia. Dos que fizeram anúncios ao vivo, alguns assumiram outras funções, como a de apresentador ou de comentarista, e firmaram-se como nomes de destaque na televisão local.

As anunciadoras, vídeo-garotas, ou garotas-propaganda, como eram chamadas, anunciavam de tudo, de batom a refrigerador, de móveis para sala a automóveis. Quando eram raros os comerciais filmados, e antes do videoteipe, elas apareciam na maioria dos intervalos de programação. Recém-inaugurada a TV Paranaense, já havia uma equipe de seis moças, sendo que cada uma delas fazia de 6 a 8 anúncios, diariamente. Elas providenciavam os próprios trajes, pois as emissoras não possuíam guarda-roupa. Para cada comercial preparava-se um cenário e um texto era decorado. Quando os câmeras e os *boom-man* (operadores dos microfones de captação direcional, as *girafas*) já estavam bem sincronizados, se tornou possível fazer movimentação de tomadas: enquanto uma câmera se dirigia para a anunciadora e o produto, a outra focalizava o endereço e o logotipo da loja, projetados através de *slide* ou no GT (*gray-tellop*). No estúdio, era sempre grande a movimentação para preparar, no menor tempo possível, a seqüência da programação, o que incluía outro comercial. Até mesmo as anunciadoras ajudavam a carregar mesa, cadeira, vaso, tapete e o pro

Na TV Paraná, o número de garotas era semelhante, e a rotina e a agitação de bastidores, as mesmas. Tanto trabalho fez com que as jovens apresentadoras fossem reconhecidas pelo público, numa profissão nova para as mulheres curitibanas. Elas eram admiradas pelos telespectadores, eram entrevistadas e tinham foto estampada na capa da revista TV Programas e nos jornais da cidade. Ao assinarem contrato de trabalho com uma emissora, aceitavam trabalhar com exclusividade. Caso algum anunciador aparecesse em mais de um canal de TV, era porque ele trabalhava para a agência de propaganda vinculada ao anunciante – ou seja, ele não era contratado das emissoras.⁴⁵²

⁴⁵¹ No primeiro ano de funcionamento, a TV Paranaense trouxe para integrar sua equipe, por um ano, uma das garotas-propaganda e apresentadoras da TV Record, a curitibana Meire Nogueira. Graças à sua experiência na TV paulista, coube a ela, entre outras coisas, dar atenção aos comerciais, para os quais selecionava e treinava pessoal, além de escrever e fazer a produção até mesmo para outras anunciadoras. (NOGUEIRA, depoimento... 2004).

⁴⁵² BARACHO, *Em preto e...*, p. 68.

Garotas-propaganda da TV curitibana.



Tônia Maria



Com William Sade, radialista que iniciou como repórter esportivo na TV Paraná, logo depois de sua inauguração, os comerciais curitibanos ganharam mais descontração, pois ele acreditava ser possível criar e improvisar a respeito dos produtos anunciados, ao invés de apresentá-los sempre da mesma forma. Essa forma inusitada de expor produtos, garantiu a William a fama de bom vendedor, transformando-o num dos mais requisitados anunciadores da TV.⁴⁵³ Naquela época, a palavra *reclame*, sinônimo de anúncio, ainda era bastante usada.

Os comerciais, assim como todos os programas ao vivo, dependiam, basicamente, do trabalho de equipe, que se desdobrava em várias atividades, como explica o jornalista H. Serrano em artigo publicado em abril de 1961: “Ensaaios, cenografia, iluminação, teste de som, de imagem, marcação de estúdio e do diretor, confecção e estudo de *‘scripts’*, distribuídas cópias a todos os departamentos que colaboram: locução, sonoplastia, projeção, estúdio (contra-regras) e *‘switch’* (diretor de TV). Para um programa de vinte e cinco minutos, quase meia centena de responsáveis.”⁴⁵⁴ Naquela época, em que as câmeras revelavam tudo o que se passava ao vivo, contar com uma equipe bem afinada e integrada era fundamental para que as transmissões ao vivo ocorressem com o menor número possível de falhas.



Trabalho realizado por detrás das câmeras, invisível para o telespectador.
TV Programas de março de 1963.

⁴⁵³ Ibid., p. 66-67.

⁴⁵⁴ PANORAMA. Curitiba: v. 11, n. 107, abr. 1961, p. 65.

No início, as emissoras curitibanas de televisão permaneciam, diariamente, poucas horas no ar. Além de filmes e seriados, apresentavam programas ao vivo, geralmente focados em assuntos de interesse geral, os quais possibilitavam comunicação direta com os telespectadores.

Observando os horários de um dia de semana, de janeiro de 1961, percebe-se que a TV Paranaense possuía alguns gêneros de programas, que norteavam as apresentações da semana: 12:00, Quando os Ponteiros se Encontram (voltado para o público cristão);⁴⁵⁵ 12:15, Tribuna na TV e, 12:45, Alô, Petizada. Encerrava-se, às 13 horas, o período vespertino. A emissora retornava às 17:30, com o Cine Mirim; 17:55, Somos todos Irmãos, com o padre Chico; 18:00, Tevelândia; 19:00, Esportes; 19:30, TV Infantil; 19:45, Repórter Real; 20:00, Pelos Caminhos do Mundo; 20:30, Jantando com as Estrelas; 21:00, Café com as Estrelas; 21:15, Bazar de Curiosidades; 21:30, Nomes e Fatos; 22:00, Estado do Paraná na TV e, 22:30, Cinema em sua Casa.⁴⁵⁶ Durante a semana, no horário das 20 às 22 horas, eram apresentados inúmeros musicais, teleteatros, entrevistas, notícias de sociedade e de moda, além de filmes e seriados. Nos finais de semana, o horário era diferenciado: iniciava às 12 horas, no sábado, e às 14 horas, no domingo.

Na mesma época (janeiro de 1961), a TV Paraná abria suas atividades às 19 horas, estendendo-as até as 22h30min. Depois, começou a funcionar das 18 horas, até depois das 23 horas. Nos sábados e domingos, iniciava às 15 ou 16 horas, dependendo da duração do filme programado para o início da tarde. Sua programação organizava-se da seguinte forma: 19 horas, imagem padrão; 19:18, abertura da estação; 19:20, Atualidades Esportivas; 19:30, Cineminha Canal 6; 20:00, Musical TV; 20:30, Por Trás da Manchete; 21:00, Discomania; 21:30, Filme; 22:00, Diário do Paraná na TV.⁴⁵⁷ No decorrer da semana, havia tempo para inúmeros filmes, desenhos, teleteatros, musicais, entrevistas e

⁴⁵⁵ No jornal O Dia, de abril de 1961, há uma referência a esse programa: “Quarta-feira última, o Professor Portela Natél parece que ‘dormiu no ponto’, pois não apareceu no vídeo do Canal 12 com o seu interessante programa das 12,00 horas. Mas afirmamos, malgrado algumas falhas desse gênero, que o programa “Quando os ponteiros se encontram na direção do Céu” é captado na maioria dos receptores de TV espalhados por aí. Seu fundo moral e religioso deixa bem clara a intenção de elevar um sadio espírito cristão no seio da população curitibana e circunvizinha”. (O DIA, Curitiba, p. 3, 29 abr. 1961).

⁴⁵⁶ GAZETA DO POVO, Curitiba, p. 4, 20 jan. 1961.

Quanto ao programa *Jantando com as Estrelas*, Mazânek diz que ele tomava o estúdio todo do Edifício Tijucas, com cerca de 15 convidados acomodados diante de uma mesa grande. “Então você tinha que ter cenário em volta de tudo isso. O único lugar que não tinha cenário era onde a gente tinha o visor do *switch*, onde a gente trabalhava para o estúdio”. (MAZÂNEK, depoimento... 2003).

⁴⁵⁷ GAZETA DO POVO, Curitiba, p. 8, 17 jan. 1961.

programas de variedades.⁴⁵⁸ Observa-se que os programas mais longos não iam muito além de uma hora de duração. As novelas ainda não existiam na televisão curitibana. Apesar de algumas tentativas locais, elas conquistariam o público um pouco mais tarde, na época do videoteipe, adotado, em Curitiba, em 1965. Elas conquistaram importantes horários locais: no final da tarde, e antes do último jornal do dia.

Ambos os canais de TV, o 6 e o 12, ao definirem o perfil e os interesses de seu público, e ao utilizarem diferentes estratégias para cativá-lo, organizaram programações voltadas para grupos diferenciados: infantil, feminino e público em geral. No decorrer do tempo, a programação básica foi reelaborada, sofreu ajustes e mudanças e incorporou o uso de novos equipamentos, como o videoteipe, quando programas gravados em São Paulo e no Rio de Janeiro substituíram programas ao vivo.

Apesar do esforço então realizado pelas equipes curitibanas de televisão, para manterem no ar as emissoras, há quem afirme a singeleza de sua programação, como o fez o próprio William Sade, em 2004, referindo-se ao período inicial da TV, do qual participava ativamente como repórter esportivo, apresentador e anunciador:

A programação era muito curta perto da programação de hoje em dia, que é quase (...) de vinte e quatro horas. Então (...), no que se baseava a programação? A abertura, com um programa feminino, umas meninas apresentavam um programa feminino; logo em seguida, às sete horas da noite, vinha um programa esportivo de dez minutos; depois, o noticiário, um programa local, normalmente um musical, novamente um filme, o último jornal e estava encerrada a programação – era um negócio curto, dentro daquilo que nós tínhamos possibilidade. Depois dos primeiros seis meses é que começaram a aparecer os teleteatros, etc. e tal, e a programação começou a ficar um pouco mais eclética, mas no começo era uma programação, dir-se-ia hoje, muito pobre.⁴⁵⁹

A definição de uma programação ‘muito pobre’ revela uma simplicidade definida por quem olha para o passado com as lentes do presente, sem considerar devidamente a época, as limitações técnicas e a idéia do que era fazer televisão. Na realidade, tratava-se de uma televisão local, condizente e afinada com o seu tempo e as possibilidades e

⁴⁵⁸ Inimá Simões reproduz uma programação de TV de 2 de maio de 1951: “17h30 às 18h30: programa dedicado às donas-de-casa e às crianças, com desenho animado, *shorts*, documentários, etc. A partir das 20 horas: 1. Paisagem, com Glória Zumbano; 2. Telefilme; 3. Rancho Alegre, com Mazzaropi; 4. Desenho Animado; 5. Maracás e bongôs, com Rayito de Sol (programa que provoca as primeiras reclamações de telespectadores atentos para a indumentária ousada e os requebros da artista); 6. Telefilme; 7. Teatro de Walter Foster; 8. Imagens do dia, reportagem de Rui Rezende e Paulo Salomão”. Essa programação encontra-se na publicação *História do Teleteatro Paulista nas décadas de 50 e 60*, Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, de 1981. Como se vê, em linhas gerais, a televisão levada ao ar no início dos anos 1960, inclusive em Curitiba, se baseia na programação do início da década de 1950, apresentada pelas emissoras paulistas e cariocas. (SIMÕES, TV à Chateaubriand..., p. 26).

⁴⁵⁹ SADE, W. **William Sade**: depoimento [11.maio.2004]. Entrevistadora: Maria Luiza Gonçalves Baracho. Curitiba: 2004. Entrevista concedida ao Projeto Em preto e branco, os primórdios da televisão em Curitiba.

condições de sua época. Embora modesta, a TV era o resultado do árduo dia-a-dia no estúdio, em que grandes eram as dificuldades para mantê-la no ar, sem a sofisticação dos recursos de hoje.

Nesse contexto, ao mesmo tempo em que fascinava, a televisão se via diante de exigentes telespectadores que apontavam falhas e pediam providências. Dentre as inúmeras queixas quanto à programação, eram freqüentes as que se referiam aos desenhos animados. “Desenhos Repetidos. Continuam sendo, diariamente repetidos os desenhos animados apresentados pelo Canal 12. Tal atitude dos responsáveis depõe, sem dúvida alguma, contra a audiência da emissora e necessita, sem demora, ser mudada”.⁴⁶⁰ Decorrido um mês, a queixa se tornou mais contundente: “O problema dos desenhos animados de nossos canais, continua sendo um dos maiores. Os responsáveis não se conformam que é preciso mudá-los de vez em quando. Se não os possuem em grande quantidade, o melhor é não projetá-los”.⁴⁶¹ Essa opinião não traduzia, necessariamente, o pensamento do público infantil, a quem se dirigia essa programação. Com o tempo, inúmeras séries foram incorporadas à programação infanto-juvenil, diversificando-a e conquistando, inclusive, público adulto.

Eram, também, motivo de descontentamento os constantes atrasos da programação. Um leitor da Gazeta do Povo fez a seguinte reclamação, em fevereiro de 1961: “De fato, os horários do vídeo paranaense não são observados. Até parece, mesmo, que não existem relógios nos estúdios daquelas emissoras. É uma irregularidade que, com boa vontade, pode ser corrigida, em benefício das próprias TVs”.⁴⁶² Esses atrasos eram decorrência do modo como se fazia televisão na época e das dificuldades específicas, de cada emissora, para colocar no ar as suas atrações. Atrasos eram decorrência do tempo exigido para a preparação de cenários, para a solução de problemas técnicos e de imprevistos. Por vezes, o tempo entre um comercial e outro, ou entre o comercial e a retomada da programação, levava dez minutos. Assim, as críticas apontavam para a necessidade de maior agilidade na execução das tarefas cotidianas, o que seria alcançado com melhores equipamentos e com a utilização do videoteipe. Ao irritado telespectador, restava desligar o televisor ou esperar pela atração seguinte, vendo, na telinha, a logomarca da emissora, enquanto ocorria a chamada pausa técnica.

⁴⁶⁰ O DIA, Curitiba, p. 3, 6 jan. 1961.

⁴⁶¹ O DIA, Curitiba, p. 3, 27 jan. 1961.

⁴⁶² GAZETA DO POVO, Curitiba, 21 fev. 1961.

Inconformado, também, com imagem fixa que quebrava o ritmo da programação, Osni Bermudes, editor de TV do Canal 6, resolveu dar vida aos intervalos e aberturas de programas. Começou, então, a criar mecanismos que produziam movimentos, captados por uma câmera. Tais engenhocas foram batizados por um *cameraman* do Canal 6 como traquitanas, pois ele não sabia como designá-las. Desse modo, surgiram os primeiros efeitos decorativos no vídeo curitibano, sendo que, nos Estados Unidos, já existiam alguns equipamentos para produzir algo parecido.

A primeira traquitana foi alusiva ao carnaval de 1963. Com o tempo, elas incorporaram novos elementos, como pequenos bonecos acionados por engrenagens. Quando as traquitanas ficaram mais complexas, tanto pelos componentes quanto pelas idéias que deviam expressar, Osni Bermudes recorreu à criatividade dos cenógrafos, que passaram a auxiliá-lo no processo de criação e viabilização das engenhocas. Com a sua transferência para o Canal 12, as traquitanas passaram a ilustrar um calendário anual de datas comemorativas, onde aparecia a figura-símbolo do 12, o Dozinho. Programas, como *O Fino da Bossa*, receberam uma abertura especial, em que Elis Regina cantava acompanhada por Dozinho ao violão. Por trás dos mini-cenários, ficava o contra-regras acionando os mecanismos, para as tomadas de câmera. Por vezes, em vez de recursos mecânicos, usava-se uma imagem, como a de um peixe ornamental deslizando num aquário. Osni Bermudes conseguiu produzir uma série de efeitos especiais que, posteriormente, seriam criados por computador – embora sem o lirismo daquela época.



Traquitana em homenagem a Elis Regina. Foto publicada pela Câmara Municipal, com o texto *Osni 'Traquitanas' Bermudes: em papo de pai pra filho*, de Osni Bermudes Júnior.

2.2 No ar, a programação ao vivo

Uma vez no ar, a televisão precisava estabelecer vínculos com a comunidade, de modo a garantir a própria sobrevivência. Não bastava apresentar musicais, filmes e desenhos: era preciso dialogar com o telespectador, divulgar novidades. Assim, os **noticiários** ofereciam a possibilidade de uma comunicação direta, ao oferecerem notícias sobre os acontecimentos da região, do país e do exterior. À moda do rádio, elas eram lidas por um ou mais apresentadores, acomodados diante de uma mesa. O cenário do telejornal geralmente era bem despojado, delimitado por tapadeiras, tendo ao fundo uma imagem fixa. Em destaque ficava o nome do patrocinador. O apresentador se preocupava com o ritmo e a inflexão dada às palavras, com a correção da postura, e com o olhar para a lente da câmera. A interpretação do texto devia marcar o que estava sendo dito, para valorizar a notícia, já que os noticiários eram quase totalmente desprovidos de imagens. Não podia haver qualquer distração, muito menos tosse, espirro ou erro de leitura.

No Canal 12, no início da noite, Alcides Vasconcellos apresentava o *Repórter Real*, patrocinado pela Real Aerovias. Enquanto o apresentador lia a notícia, ao seu lado, preparada para entrar em cena, ficava a garota-propaganda. Com o tempo, filmes mudos com notícias de São Paulo e do Rio de Janeiro (com atraso de três dias, devido às dificuldades de transporte, revelação e adaptação ao formato do noticiário), começaram a ser exibidos nos noticiários.⁴⁶³

O noticiário era bem recebido pelos telespectadores, como se vê pela nota publicada no jornal O Dia, em abril de 1961, com sugestão para o programa: “Alcides Vasconcelos está se saindo muito bem com o seu ‘Repórter Real’ pelo Canal 12. Sugerimos ao Alcides usar paisagem que nos lembre o Paraná, como fundo cenográfico”.⁴⁶⁴

Para ilustrar as notícias, o Canal 12 usava imagens recebidas da Voz da América, da BBC, da Deutsche Welle e USIS. Depois, foram utilizadas imagens de alguns consulados, como o americano. A emissora começou, então, a fazer algumas tomadas para servirem de ilustração: cenas externas, locais, feitas por uma filmadora Paillard, com filme mudo, depois intercaladas na programação ao vivo. O laboratório de Germano Zillian fazia

⁴⁶³ JAMUR JÚNIOR, *Pequena história...*, p. 35-36.

⁴⁶⁴ O DIA, Curitiba, p. 3, 16 abr. 1961.

a revelação desses filmes, que ficavam prontos para projeção. Único laboratório na cidade a realizar esse trabalho, teve, nos canais de TV, clientes preferenciais.⁴⁶⁵

Dos telejornais realizados pelo Canal 12, fez sucesso *O Estado do Paraná na TV*, noticiário em parceria com o jornal O Estado do Paraná, que se tornou a atração de fim de noite. Ao meio dia, as notícias eram trazidas pela *Tribuna na TV*. Esses noticiários, com duração de 30 minutos, eram apresentados pela mesma equipe, formada por Jamur Júnior, Flávio Menghini, Moacir Gouveia e Alcides Vasconcelos. As poucas ilustrações ainda eram os *inserts* de cartões de estúdio, *slides* e filmes mudos.

Na TV Paraná, os noticiários também sempre estiveram presentes na programação, destacando-se o *Telenotícias Transparaná*, apresentado no início da noite, com boa audiência. Uma hora depois, com a duração de dez minutos, vinha o *Tele-Manchetes Móveis Cimo*, e, encerrando a programação do dia, o *Diário do Paraná na TV*, com os apresentadores Sérgio Luiz Piccheto e Milton Moacir. Eram os apresentadores, com sua figura e o modo como transmitiam as notícias, que conferiam identidade ao jornal – tornavam-se, de certo modo, a marca do programa. Foi o que ocorreu com Sérgio Luiz Piccheto, que por vários anos esteve à frente do Diário do Paraná na TV.

Esses noticiários resultavam do trabalho de experientes redatores, cinegrafistas e fotógrafos que compunham o Departamento de Notícias da TV Paraná. Eram utilizados, também, filmes e radiofotos da *United Press International*, *Movie'one* e Meridional, agências com as quais o jornal Diário do Paraná mantinha contato.⁴⁶⁶ Vinham do jornal, portanto, transformadas em texto para televisão, as informações que alimentavam os noticiários do Canal 6.⁴⁶⁷ Frequentemente, as notícias eram ilustradas por imagens anteriores aos fatos noticiados, em razão da dificuldade de transmissão numa época em que ainda não havia *telex*.

Outro recurso utilizado para ilustrar os noticiários era o *slide*. Quando o apresentador começava uma notícia sobre o presidente da república, por exemplo, ia ao ar, por *slide*, a foto do presidente. Nos noticiários esportivos, essa situação era igualmente

⁴⁶⁵ MAZÂNEK, *Ao vivo...*, p. 67-68.

⁴⁶⁶ GAZETA DO POVO, Curitiba, 10 fev. 1961.

GAZETA DO POVO, Curitiba, p. 4, 17 fev. 1961.

⁴⁶⁷ Rubens Vandresen conta que, no auge da Guerra do Vietnã, no final da década de 1960, quando começou a funcionar o telex, tornou-se possível atualizar a imagem que ilustrava a notícia e que antes chegava com uma semana de atraso. Antes do telex, a notícia era apresentada com a imagem da semana anterior. (VANDRESEN, R. **Rubens Vandresen**: depoimento [20.abr.2004]. Entrevistadora: Maria Luiza Gonçalves Baracho. Curitiba: 2004. Entrevista concedida ao Projeto Em preto e branco, o início da televisão em Curitiba).



Sérgio Luiz Piccheto, um dos primeiros noticiaristas do Canal 6, foi apresentador do jornal Diário do Paraná. Trabalhou, também, no Ultra Notícias, como registra esta foto da revista Panorama, de dezembro de 1964.

comum. Além do *slide*, pequenos filmes se mostravam úteis nos noticiários. Entretanto, como filmes não possuíam som, exigia-se a presença do narrador para exibí-los na TV. No início da década de 1960, contratavam-se cinegrafistas com experiência em documentários em 16 milímetros, para as reportagens externas. Para fazerem as matérias, eles saíam com o caminhão de reportagem, um verdadeiro estúdio móvel.

Com as matérias filmadas, conseguia-se diminuir a distância temporal entre a divulgação da notícia e o fato do qual ela se originara. Valorizava-se, desse modo, a notícia local, apreendida e mostrada com os recursos de que dispunha cada emissora. Tal situação é explicada, com clareza, por Ronald Stresser, do Canal 6, ao afirmar que os filmes sobre acontecimentos do Rio de Janeiro e de São Paulo só chegavam a Curitiba no dia seguinte, por malote. “Então a gente tinha que fabricar notícia aqui mesmo, por aqui, dentro da região, para que na hora do jornal, à noite, estivesse já tudo editado, montado e preparado direitinho, tudo em filme dezesseis milímetros.”⁴⁶⁸ Depreende-se, portanto, que a televisão

⁴⁶⁸ STRESSER, depoimento... 2004. Nesse acervo, afirma o depoente, havia inclusive o filme da inauguração do Canal 6.

estava permanentemente atenta ao que acontecia na cidade, indo em busca da notícia. Desse modo, os acontecimentos locais tinha representatividade nos telejornais, que ocupavam lugar de destaque na programação das emissoras.

Como desdobramento do telejornalismo, surgiram os **noticiários esportivos**. Neles, a atenção se voltou para o futebol, cuja história, em Curitiba, permeia a história de seus bairros, cujos times participavam de campeonatos amadores que mobilizavam as comunidades locais. Foram os locutores esportivos, vindos do rádio, que passaram a narrar o futebol na TV, numa época em que os jogos eram filmados ou transmitidos sem som. Nesse caso, o som ficava parecido com o de um programa de estúdio. Quando se entrevistava alguém no estádio, aparecia a imagem do entrevistado, e o apresentador era obrigado a fazer comentários sobre o assunto da entrevista.⁴⁶⁹

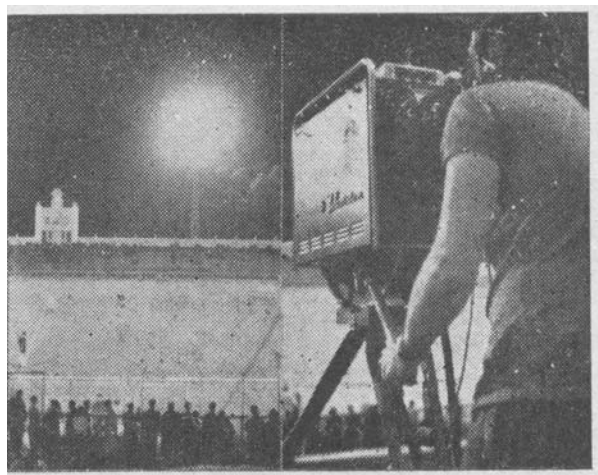
Um dos primeiros jogos televisionados no Paraná foi entre os times Ferroviário e Operário, no estádio Belfort Duarte, hoje Couto Pereira. Esse jogo foi anunciado pelo Diário do Paraná do dia 8 de janeiro de 1961. “Agora futebol em sua casa. Canal 6. TV-Paraná. (...) Melhor imagem e melhor som. O presente do ano! A partir das 15h todas as emoções do cotejo”.⁴⁷⁰ O grande apelo do anúncio, além da possibilidade de assistir ao jogo com imagem e som de qualidade, era o de acompanhá-lo no conforto do lar. Com patrocínio da Good Year, o jogo inaugurava as transmissões esportivas diretas do Canal 6, o que para a época, sem videoteipe, era uma conquista. A partir de então, para ver o futebol curitibano, já não era mais preciso sair de casa. Note-se que o jogo seria transmitido a partir de 15horas, pois nessa época a emissora não transmitia jogos noturnos.

Em fevereiro de 1963, os torcedores curitibanos seriam surpreendidos com uma reportagem externa especial, a transmissão direta, do estádio Durival de Brito, de uma partida noturna entre os times Água Verde e Operário. Esse fato não passou despercebido à revista TV Programas: “Mesmo trabalhando com uma única câmera, foi possível acompanhar a ‘bola branca’ de pé em pé até os nove atos da misericórdia: bola na rede. Nove gols, todos eles autenticamente reportados, num trabalho de equipe perfeito. (...) Afinal ‘bola branca’ também para o Canal 6, pois além de tudo, pela primeira vez foi televisado um jogo de futebol noturno no Paraná.”⁴⁷¹

⁴⁶⁹ SADE, depoimento... 2004.

⁴⁷⁰ DIÁRIO DO PARANÁ, Curitiba, 8 jan. 1961.

⁴⁷¹ TV PROGRAMAS. Curitiba:, n. 93, 27 fev. 1963.



Transmissão noturna de partida de futebol realizada no estádio Durival de Brito.
TV Programas, fevereiro de 1963.

Assistir a uma partida de futebol no conforto de casa era uma novidade. No entanto, nem sempre isso ocorria com a “melhor imagem e o melhor som”, como anunciava o jornal *Diário do Paraná*. Esperançoso, um jornalista de *O Dia* escreveu: “Vamos sintonizar hoje, na hora do futebol, a equipe do Canal 6. Esperamos não ver mais fantasmas desfilarem pelo vídeo. Boa vontade a turma tem, mas parece que falta qualquer coisa na parte técnica. Providências, amigos, providências...”.⁴⁷² Em tom coloquial e direto, as notas de jornal expressavam a opinião de telespectadores atentos ao andamento da programação curitibana e ao trabalho dos seus repórteres.

Como repórter esportivo, William Sade participou intensamente dessas transmissões, cujos preparativos, para o jogo das 16h, começavam de manhã, às 8h, com a instalação de câmeras, de cabos que iam até o campo, de microfones e demais acessórios. Nesse processo, era fundamental o equipamento de microondas e sua grande antena parabólica que transmitia, para a emissora, o que estava sendo produzido a partir do veículo de reportagem externa. Nesse caso, falava-se ao vivo e, se a imagem fosse ao ar, como planejado, havia transmissão do jogo. A “transmissão local era como a reportagem externa”, ao vivo, diz William Sade. Quando acabava o jogo, não havia mais imagem para colocar no ar.⁴⁷³ Ele explica a inusitada comunicação que se estabelecia entre os que trabalhavam na transmissão de um jogo:

⁴⁷² O DIA, Curitiba, p. 3, 16 abr.1961.

⁴⁷³ SADE, depoimento... 2004.

O interessante é que eu não tinha comunicação, nem eu nem o Augusto Reis, esse repórter (...). O Rafael Iatauro estava junto com o Vinícius na cabine lá em cima, e eu no centro do campo. Como é que eu sabia a hora que ele parava de falar e eu tinha que entrevistar o jogador? Porque ele ia dizer: “E agora William Sade vai entrevistar o Fedato, jogador do Coritiba” – mas não tinha, eu não tinha fone de ouvido – só tinha o meu microfone. Então, na hora que era para eu falar, eles ligavam uma lanterna, davam sinal de lanterna e eu sabia que era a minha hora de falar. E quando eu terminava de falar, eu fazia assim [um sinal combinado] e ele voltava a falar lá em cima. Então nós trabalhávamos por sinal e não a comunicação como hoje existe, que um se comunica com o outro com a maior facilidade.⁴⁷⁴

Essa forma de comunicação em campo mostra a criatividade necessária para superar dificuldades próprias da época, e que resultaram da ação das pessoas envolvidas no processo de trabalho. Como se vê, a maneira de resolver determinadas limitações, era própria daquela equipe de externas – em São Paulo ou em Minas Gerais, talvez as soluções encontradas fossem outras. Nessas particularidades, na capacidade local de buscar soluções, ainda que de modo artesanal, na ação cotidiana, encontra-se o diferencial das emissoras curitibanas. Aquela artesanal forma de comunicação no estádio de futebol, cumpriu sua finalidade ao garantir a continuidade e a agilidade da transmissão das partidas, apesar de uma ou outra falha, por vezes percebida pelo telespectador, na transmissão ao vivo.

Em 1962, ano da Copa do Mundo do Chile, havia expectativas quanto à possibilidade de ver os jogos, o que exigiria novas soluções. Não havia, como se sabe, a menor possibilidade de transmissão direta. Segundo Sade, a salvação foi o quinoscópio:

O jogo era realizado na quarta-feira. Na sexta-feira recebíamos o quinoscópio - hoje ninguém mais sabe o que é isso. O quinoscópio era uma espécie de videoteipe que gravava o jogo todo, mas só a imagem – não tinha som, era gravado com câmera de televisão, mas era um sistema que não era filme e não era videoteipe, era o tal de quinoscópio. Então, o jogo tinha sido quarta-feira no Chile, e nós recebíamos isso na sexta. No sábado, nós transmitíamos; e transmitíamos de que maneira? Jogava o quinoscópio no ar, ou eu ou o Vinícius [Coelho], íamos narrar aquele jogo. Sentávamos à frente de um televisor, com o nome dos jogadores, e narrava-se o jogo que tinha acontecido no Chile. E era uma sensação muito grande você ver o que tinha acontecido no Chile dois dias depois ou três dias depois - e assim nós transmitimos a Copa de 1962. A Copa de 1966, que aconteceu na Inglaterra, foi com quinoscópio. A primeira Copa a ser transmitida ao vivo foi a de 1970, em preto e branco ainda, mas todo mundo viu imagem e som na mesma hora, do que estava acontecendo porque, então, já tínhamos satélite e a Embratel.⁴⁷⁵

⁴⁷⁴ Id.

⁴⁷⁵ Id.

Lembre-se que a TV em cores seria inaugurada no Brasil em 1972. “A primeira transmissão colorida ocorreu em rede nacional, via Embratel, no dia 10 de fevereiro. A responsabilidade pela geração das imagens – que registraram a Festa da Uva na cidade de Caxias, no Rio Grande do Sul – não foi da Rede Globo, mas da TV Difusora, com a colaboração técnica da TV Rio e com o apoio das TVs Gaúcha, Piratini e de Caxias.” (JORNAL NACIONAL: a notícia faz história / Memória Globo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004. p. 51).

Embora o jogo fosse mostrado dois ou três dias depois de sua realização, havia um ganho para o telespectador, o de poder acompanhar as imagens. No entanto, os mais interessados nos jogos da Copa, certamente não dispensavam as transmissões radiofônicas, simultâneas às partidas. Assim, retomar o jogo na televisão ajudava a tirar dúvidas e reviver emoções, sem precisar imaginar as circunstâncias de cada jogada, como no rádio.

Tornou-se possível, então, transmitir jogos locais de futebol, em transmissões de longa duração. As emissoras davam um grande passo, surpreendiam os curitibanos aficionados pelos times locais, e mostravam seu empenho em trazer novidades. Reconhecia-se, nesse tipo de trabalho, a sincronia alcançada por profissionais de várias áreas, reunidos em equipes bem afinadas, o que tornou possível levar o futebol para a sala de visitas.

Não demorou muito, e se pensou em diversificar esse gênero de programação, como se depreende da seguinte nota, publicada na Gazeta do Povo, em 1965: “Possivelmente a partir do mês de outubro, o Canal 12 passará a transmitir diretamente do Hipódromo do Tarumã, as carreiras normais da programação do Jockey Club, intercalando no seu programa dominical, os ‘flashes’ completos de cada páreo. Mais uma conquista do 12, que lhe dará novo público, ampliando sua audiência que já é das mais respeitáveis”.⁴⁷⁶ Em Curitiba, como em outras grandes cidades do país, o turfe era bastante apreciado, haja vista que o Prado do Guabirota, inaugurado em 1899, funcionou até quase o final da década de 1940, sempre no mesmo local. Ele foi desativado na época em que começou a construção da sede atual do Jockey Club, no bairro Tarumã, inaugurada em 1955, de onde, mais tarde, seriam transmitidas, pela TV, importantes provas.

Conclui-se, então, que matérias externas de televisão podiam ser realizadas de duas maneiras: gravando-se um filme que, depois, era apresentado no estúdio, com narração do apresentador, como se fazia no início das atividades locais; ou transmitindo-se direto do local onde era feita a matéria, como reportagem externa. Obviamente, nesse tipo de transmissão, apesar dos preparativos e cuidados, nem sempre se conseguia êxito, frustrando-se, em razão de imprevistos, expectativas sobre eventos anunciados, como se vê

“Antes da Festa da Uva, já haviam ocorrido no Brasil transmissões experimentais em cores. Na Copa do Mundo de 1970, por exemplo, boletins diários sobre a seleção brasileira eram transmitidos em cores diretamente do México para todo o Brasil.” (Ibid., p. 52).

“A transmissão do mundial de futebol, em 1970, foi um marco na história da televisão brasileira. Pela primeira vez os telespectadores puderam assistir aos jogos ao vivo, transmitidos por um *pool* de redes brasileiras de TV, entre elas a Globo.” (Ibid. p. 56).

⁴⁷⁶ GAZETA DO POVO, Curitiba, p. 6, 24 ago. 1965.

na seguinte nota de jornal: “Pifou a TV–Paraná. O canal 6 (...) programou, anunciou, fez alarde de que na terça-feira, transportaria seus equipamentos móveis para a Assembléia Legislativa e Palácio Iguaçu a fim de reportar para seus telespectadores as cerimônias de posse do novo governador paranaense. Epaminondas (...) instalou-se diante do televisor (...) e esperou, esperou, esperou pela transmissão. O diabo é que, ainda hoje, está esperando.”⁴⁷⁷

Assim como a programação esportiva, outro gênero era apreciado pelos telespectadores, os **musicais**. Neles eram apresentados diferentes estilos, que iam da música erudita à popular, e intérpretes conhecidos do rádio brasileiro e do rádio curitibano. Na TV Paranaense, alguns musicais, como *Melodias Vasp*, com Roberto Audi, traziam de São Paulo intérpretes conhecidos nacionalmente; outros tinham títulos poéticos, como *Em cada vida uma canção*, que teatralizava os sucessos musicais, e *Musical Clássico*, apresentado por Gino Montecelli e pela famosa cantora curitibana Claudete Rufino.⁴⁷⁸ *Música e Romance*, *Musical Rodolpho Senff*, *Musical Madison* e muitos outros, sensibilizavam o público para a música da época.⁴⁷⁹

Diversos gêneros musicais, portanto, eram apresentados na telinha, e alguns artistas eram ansiosamente esperados por seu público. Entre eles, *Breno Sauer e seu Conjunto*, exclusivos da TV Paraná, participavam do programa *Musical TV*. Combinando variedade de instrumentos e harmoniosa interpretação, o grupo fazia muito sucesso na cidade, no rádio, em clubes e em festas.

Por vezes, o conjunto acompanhava cantores como Evanira dos Santos, no programa *Evanira Canta*, em que interpretava músicas brasileiras, românticas, muitas das quais gravadas por Ângela Maria, então no auge de sua carreira. O repertório era ensaiado na própria emissora e, a cada semana, havia um novo cenário para o programa.⁴⁸⁰ “O conjunto de Breno Sauer é o maior em acompanhamentos musicais do Canal 6. Não há

⁴⁷⁷ O DIA, Curitiba, p. 3, 3 fev. 1961.

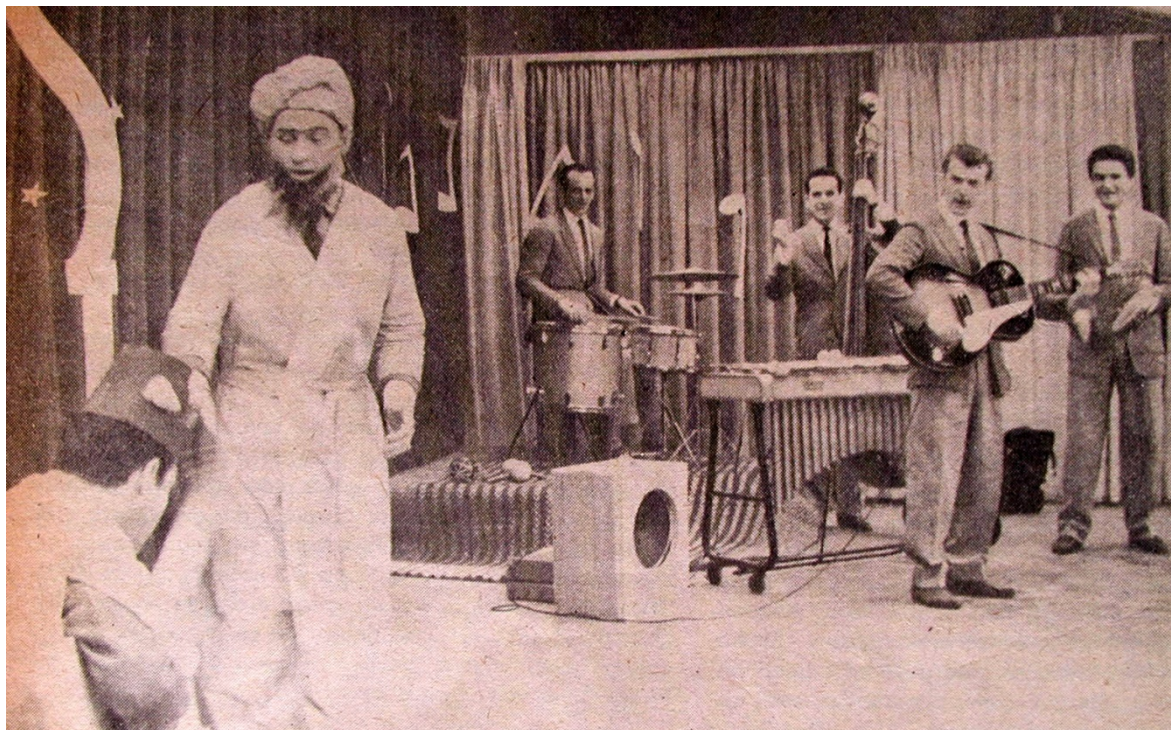
⁴⁷⁸ MAZÂNEK, *Ao vivo...*, p. 53, 54.

GAZETA DO POVO, Curitiba, jan.-maio 1961.

⁴⁷⁹ A programação dos canais 6 e 12, publicada semanalmente na revista TV Programas, é um bom roteiro, a partir de 1961 (ano de sua fundação), para acompanhar as mudanças verificadas no decorrer dos anos, identificando patrocinadores e horários de apresentação.

⁴⁸⁰ SANTOS, E. dos. **Evanira dos Santos**: depoimento [23 dez. 2005]. Entrevistadora: Maria Luiza Gonçalves Baracho. Curitiba: 2004. Entrevista concedida ao Projeto Em preto e branco, os primórdios da televisão em Curitiba.

dúvida que por si só o próprio conjunto já é uma grande atração.”⁴⁸¹ Isso acontecia numa época em não se assinava contrato, valendo a palavra dada, o compromisso assumido.



Breno Sauer e seu Conjunto apresentando-se no Canal 6. Panorama, março de 1961.

Na TV Paraná, alcançou grande sucesso a série apresentada no Teatro Guaíra, de *Grandes Encontros* com a Jovem Guarda, com a Seresta, com a Música Popular Brasileira e assim por diante. *Audições Dauphine* era outro musical de sucesso, que trazia para a telinha talentosos instrumentistas, como a violinista Carmela Saghy e o pianista Cláudio Stresser.⁴⁸²

No entanto, esses programas ainda eram feitos à moda do rádio, com a linguagem do rádio, com um cantor, um apresentador e um conjunto musical para fazer o acompanhamento. A primeira tentativa de realizar um musical com linguagem de televisão foi o programa *Clube de Brotos*, apresentado por William Sade e dirigido aos jovens. Cada apresentação ocorria de modo diferente, criando expectativas nos telespectadores, e a imagem adquiria uma dinâmica própria que imprimia andamento diferenciado ao programa. Por isso, na abertura, Sade aparecia sempre de forma inusitada: de ponta cabeça,

⁴⁸¹ O DIA, Curitiba, p. 3, 30 abr. 1961.

⁴⁸² BARACHO, *Em preto e...*, p. 87.

saindo de dentro de um televisor, como uma miniatura em cima de uma mesa ou cortado ao meio, pernas para um lado, corpo para o outro. Tratava-se de explorar a imagem em suas insuspeitadas possibilidades. Recebendo cantores locais, além dos que despontavam em São Paulo, o Clube de Brotos fazia sucesso na capital. Isso lhe garantiu o patrocínio da Philco e das lojas Tarobá.⁴⁸³ A esperança era de que, a partir daí, as emissoras locais passassem a pensar e a desenvolver uma atrativa linguagem de televisão.

No entanto, não eram só os musicais que traziam o rádio para a televisão, mas também os **teleteatros**. Quando a TV foi ao ar no Paraná, ainda no período experimental, os dramas, as histórias românticas e de suspense eram grande sucesso no rádio. Muitos de seus intérpretes também faziam teatro, onde predominavam grupos amadores interessados em profissionalização.

Dentre os atores curitibanos da época, destacava-se Ari Fontoura, que, em 1958, já era radioator e foi convidado para dirigir o teatro da Rádio Colombo. Para a atriz Lala Schneider, que também atuou no rádio, era mais ou menos previsível a passagem do teatro para o rádio e para a televisão. “Na José Loureiro. Ali era o estúdio da TV Tupi. Como era dele [Stresser] a Rádio [Colombo], ele já levou todo o elenco de radioteatro para a televisão, e inicialmente nós fazíamos ao vivo tudo. Tudo ao vivo. Não tínhamos ainda o teipe, não existia gravação”.⁴⁸⁴ Sinval Martins, também ator, lembra que, para ele, passar “do radioteatro para a televisão foi um pulo”, pois já fazia teatro e radioteatro e, assim que surgiu a televisão em Curitiba, foi levado por Ari Fontoura para trabalhar com ele.⁴⁸⁵ Diante das dificuldades enfrentadas pelo teatro curitibano, no início da década de 1960, o que os atores desejavam era trabalhar, e a televisão era bastante interessante e tentadora. Para as emissoras de TV, fazer teleteatro foi um desafio imenso, dadas as já citadas dificuldades, principalmente de ordem técnica.

Na TV Paranaense, o produtor Charles Clemente Chen encenou as primeiras peças, com atores e autores curitibanos. Com bom senso e soluções próprias, ele superou problemas e conseguiu filmar cenas externas, intercaladas às cenas feitas ao vivo, no

⁴⁸³ SADE, depoimento... 2004.

⁴⁸⁴ SCHNEIDER, L. **Lala Schneider**: depoimento [22.abr.2004]. Entrevistadora: Maria Luiza Gonçalves Baracho. Curitiba: 2004. Entrevista concedida ao Projeto Em preto e branco, os primórdios da televisão em Curitiba.

⁴⁸⁵ MARTINS, S. **Sinval Martins**: depoimento [15.mar.2004]. Entrevistadora: Maria Luiza Gonçalves Baracho. Curitiba: 2004. Entrevista concedida ao Projeto Em preto e branco, os primórdios da televisão em Curitiba.

estúdio: nesse momento, ao vivo, eram dubladas as externas.⁴⁸⁶ Esses pequenos teatros integravam um programa chamado Tevelândia (produzido por Chen), com o título *Drama Cotidiano*, encenado por Ilka Pinheiro, Sileide Costa e Sinval Martins, programa esse que, usava, inclusive, cenas cinematográficas realizadas por Renato Mazânek e Alcides Vasconcelos.⁴⁸⁷

Ainda no Edifício Tijucas, a TV Paranaense produziu *Uma câmera em suspense*, com a participação de Lala Schneider. Surgiu a idéia de fazer teleteatro com uma única câmera para todas as tomadas, quando, numa apresentação anterior, uma das duas câmeras falhou. Fazer teleteatro com câmera única exigia grande concentração e sincronia entre atores e equipe técnica.⁴⁸⁸



Lala Schneider no drama *Na noite sem luar*. Panorama, março de 1961.

A exemplo do Canal 12, também a TV Paraná produziu teleteatro. Em março de 1961, no *Teleteatro das Sextas*, esteve em cartaz, também com Lala Schneider, a peça *Na noite sem luar*, de S. Kaye-Smith. Nessa época, o Teleteatro do Canal 6 estava a cargo do escritor e diretor de teleteatro, Glauco Flores de Sá Brito, que dirigira o Teatro Experimental do Guaíra.⁴⁸⁹ Em abril de 1961, divulgou-se, numa nota de O Dia, a intenção

⁴⁸⁶ JAMUR JÚNIOR, *Pequena história...*, p. 38, 39.

MAZÂNEK, *Ao vivo...*, p. 74, 75.

⁴⁸⁷ GAZETA DO POVO, Curitiba, 7 mar. 1961.

⁴⁸⁸ MAZÂNEK, *Ao vivo...*, p. 83-84. O autor descreve uma cena feita com essa técnica.

⁴⁸⁹ GAZETA DO POVO, Curitiba, 14 mar. 1961.

daquele diretor de organizar dois elencos permanentes no Canal 6, para possibilitar melhor preparo dos espetáculos, apresentando-se alternadamente. “Desta forma pretende o diretor dar um espaço de quinze dias para cada turma, tempo mais do que suficiente para ensaiar bem (e muito bem) um espetáculo de TV. Boa idéia.”⁴⁹⁰ Na verdade, as emissoras procuravam soluções para suas dificuldades, e metodologias adequadas e eficientes de trabalho – eficiência fundamental para a realização desses espetáculos ao vivo.

Pronto o cenário, e, precedido de breve ensaio, o teleteatro era encenado ao vivo, no estúdio da emissora, onde ficavam, além dos atores devidamente caracterizados, os técnicos encarregados de câmeras e microfones, o diretor geral da peça e o diretor de TV, acompanhado do produtor e do sonoplasta. O diretor geral da peça tinha a função de orientar o diretor de TV na hora de fazer cortes de imagens. Enquanto isso, com o texto decorado, os artistas representavam, podendo ocorrer, se necessário, algum improviso.⁴⁹¹

Na sede do Canal 6, na Rua José Loureiro, havia espaço suficiente para a montagem de ambientações que, por vezes, utilizavam até árvores, árvores essas que, sob a ação da luz forte do estúdio e do calor produzido, assumiam ares outonais no decorrer dos capítulos.⁴⁹²

Embora apresentasse teleteatro ao vivo, no estúdio do Edifício Tijucas, a TV Paranaense só conseguiu desenvolver melhor seus projetos na nova sede da Rua Emiliano Perneta, em 1962.

Para o teleteatro, era necessário fazer adaptações de textos da dramaturgia, de romances ou que criassem textos especiais para a televisão. Destacaram-se, então, nomes como os de Paulo Avelar, Roberto Menghini e Valêncio Xavier. Esses escritores e produtores muitas vezes criavam as próprias peças e produziam tanto para a TV quanto para o teatro. Em artigo publicado em agosto de 1986, na Revista Panorama, Valêncio se reporta à televisão do início dos anos sessenta e à reação provocada pelo teleteatro:

Com as TVs, os artistas locais acharam um meio mais eficiente que o rádio para se comunicar com o público. (...) O teleteatro, principalmente com o Teatro de Equipe de Glauco de Sá Brito, encenou desde Shakespeare a Tennessee Williams, passando por autores locais como Dalton Trevisan e este seu criado. Antes do videotape, os programas, shows e telenovelas aqui produzidos faziam tanto sucesso quanto a Globo agora. A cidade ficava em casa nas noites dos programas humorísticos de Ary Fontoura e as garotas-propaganda viraram, todas, capas de Panorama.⁴⁹³

⁴⁹⁰ O DIA, Curitiba, p. 2, 4 abr. 1961.

⁴⁹¹ SADE, depoimento... 2004.

⁴⁹² SCHNEIDER, depoimento... 2004.

⁴⁹³ PANORAMA. Curitiba: v. 36, n. 360, ago. 1986, p. 24.

A TV Paraná mantinha, então, uma grande equipe permanente de teleteatro, com mais de trinta contratados, entre atores, produtores e diretores. Eles eram dirigidos por Ari Fontoura, experiente ator de teatro, já com dez anos de atuação, que fizera curso de direção na TV Tupi paulista. Do grupo por ele organizado, para apresentações semanais, faziam parte atores como Sinval Martins, Odelaire Rodrigues, Lala Schneider, Claudete Baroni, entre outros.⁴⁹⁴ Para as duas primeiras apresentações, Ari trouxe atores de São Paulo, mais conhecidos no país. Depois, assumiu o pessoal da casa. “E lá fui eu fazer o ator protagonista, fazer um soldado que ia para a guerra na Itália – e foi legal”, relembra Sinval Martins.⁴⁹⁵

As montagens de teleteatro desafiavam a curiosidade e provocavam reações diversas, expressas, por vezes, em textos jornalísticos. Referindo-se ao *Tele Teatro das Sextas*, Epaminondas Castelo Branco fez as seguintes observações em O Dia, de fevereiro de 1961: “(...) o Ari [Fontoura], ao que parece, está seguindo, em tais apresentações, um critério muito curioso: uma semana oferece um trabalho agradável, outra, uma chanchada, e assim sucessivamente. (...) O Ari, naturalmente com dó de todos nós, resolveu encenar com agrado, o monólogo de Eugene O’Neil, por ele mesmo adaptado, intitulado ‘Antes do café’.” Com Lala Schneider ficara o papel principal, cuja apresentação, se não fora das melhores, devia-se ao *script*, de pouco conteúdo. Mais adiante, o colunista faz uma sugestão e um pedido a Ari Fontoura: “No mais, continuamos sugerindo ao Ari Fontoura que mude o gênero das peças, de dramático para cômico. Seria bem mais agradável e fácil de interpretar. Outra coisa: sua presença no elenco também se faz necessária”.⁴⁹⁶ Pedido que foi acatado, pois se tornou freqüente a presença do ator nas telinhas.

Em outra ocasião, o jornal reproduz uma seqüência de problemas surgidos no decorrer de algumas cenas de teleteatro, explicada pela encenação de um texto mal-acabado ou pela falta de memorização das falas de um personagem – vulnerabilidade a que estava sujeito todo o elenco, nas apresentações ao vivo: “(...) ‘Oh, Luís, você voltou!’ E caiu em seus braços. Afinal, quem é Luís? Como poderia ter voltado, se nunca foi? Além do mais, que teria acontecido com a Peñalva, que, primeiro quer casar-se com quem, mais tarde, se diz seu marido, e, depois da sua prisão (?) cai nos braços do ‘forasteiro’ Luís e exclama toda satisfeita: – ‘Felizmente!’? Felizmente dizemos nós. Felizmente a ‘coisa’

⁴⁹⁴ STRESSER, depoimento... 2004.

⁴⁹⁵ MARTINS, depoimento... 2004.

⁴⁹⁶ O DIA, Curitiba, p. 3, 21 fev. 1961.

acabou antes que perdêssemos completamente a paciência”.⁴⁹⁷ Nesses caso, interrompia-se a apresentação e ia para a telinha a imagem padrão. Como se sabe, problemas desse tipo podiam acontecer em qualquer lugar do mundo onde a programação fosse apresentada ao vivo, ou seja, não era exclusividade da TV paranaense.⁴⁹⁸

Não obstante as críticas pesadas, nas colunas de jornais também eram encontradas palavras de reconhecimento e críticas construtivas: “O elenco tele-teatral do Canal 6 vem melhorando dia a dia. Existem ainda muitas falhas e suas apresentações se limitam às possibilidades do vestuário. Mas estamos notando que todo o esforço vem sendo dispendido para que a produção melhore”.⁴⁹⁹

Em março de 1962, Sinval Martins teria o seu próprio programa, o *Teleteatro CCI*, onde atuava como ator e fazia a direção artística. Paulo Avelar começou a escrever textos e adaptar peças para TV. Com a mudança de patrocinador, o *Teleteatro CCI* se transformou em *Teleteatro Zacarias* e, mais tarde, em *Teleteatro Bamerindus*.⁵⁰⁰

Paralelamente às montagens do grupo permanente de teleteatro, Ari Fontoura levou o humor para a televisão curitibana. Depois de fazer o *Ari Fontoura Show*, estreou em janeiro de 1962 o *Tele-Show do Canal 6*.⁵⁰¹ Nessa época, Ari criou e interpretou inúmeros personagens, como Polaca Bofe, O Inconveniente e outros. Depois veio o *Tele Show CCI*, do Canal 6, em que Ari e Odelaire Rodrigues (já famosa atriz e comediante dos palcos curitibanos) eram os protagonistas e contavam com a participação de outros bons atores. Nesse programa, estreou o personagem Dr. Pomposo Ribeiro, que teve admirável acolhida junto ao público.⁵⁰² Dr. Pomposo se tornou tão popular que, nas eleições de 1962, seu nome foi cogitado por partidos políticos (PSD, PSP, PTN, UDN) para concorrer a deputado estadual.⁵⁰³

⁴⁹⁷ O DIA, Curitiba, p. 3, 19 mar. 1961.

⁴⁹⁸ Conta, João Lorêdo, que na TV Tupi paulista havia um bom ator, muito conhecido, chamado Fregolente, que costumava espalhar, pelo cenário, lembretes de seus textos. Certa vez, num cenário composto por folhagens e grandes dalias, após o ensaio o ator distribuiu estrategicamente seus lembretes, prendendo-os até mesmo nas dalias dispostas sobre a mesa. O diretor artístico achou que havia excesso de flores e pediu a retirada de parte delas. À noite, no ar, o ator entrou em cena, cumprimentou o público e foi em direção à mesa e aos seus lembretes, com os textos que não decorara: no lugar delas encontrou outros objetos. Em pânico, sem saber o que fazer, ele se voltou para a câmera e perguntou? “Cadê as minhas dalias?”. Com o elenco às gargalhadas, ao vivo, entrou a imagem padrão da emissora. E, até hoje, esses pequenos textos são chamados de dalias. (LORÊDO, **Era uma vez...**, p. 61-62).

⁴⁹⁹ O DIA, Curitiba, p. 3, 26. abr. 1961.

⁵⁰⁰ TV PROGRAMAS. Curitiba: n. 101, 24 abr. 1963.

⁵⁰¹ TV PROGRAMAS. Curitiba: n. 86, 9 jan. 1963.

⁵⁰² JAMUR JÚNIOR, **Pequena história...**, p. 70.

⁵⁰³ PANORAMA. Curitiba: v. 12, n. 127, dez. 1962, p. 64.

Outro nome que marcou época no humor da televisão curitibana foi Maurício Távora, que, no Canal 6, foi responsável por *Cidade Só Riso*. Em 1963, tendo em sua equipe Charles Chen, colocou no ar *É proibido sonhar*. Os personagens eram um funcionário público azarado, Barnabino, interpretado por Sinval Martins, e um chefe autoritário, o Dr. Beleza, representado pelo ator José Maria Santos.⁵⁰⁴ Com patrocínio inicial de seis meses, ficou no ar por quase quatro anos. O personagem de Sinval Martins era um senhor de idade, que dormia em qualquer lugar onde encostasse e a partir daquele momento, sonhava: “sonhava que era o Capitão Blood, que era o Eliot Ness, dos *Intocáveis*, que era o Éder Jofre, que era um lutador de boxe, e era tudo uma brincadeira – então sonhou que era o Rodolfo Valentino”. A cada semana, o público criava expectativas para saber em quem Barnabino se transformaria na semana seguinte. “O Maurício sempre teve um senso de humor muito especial. *É proibido sonhar* foi um dos grandes sucessos da televisão paranaense”.⁵⁰⁵

Com o tempo, os atores da televisão diversificaram suas atividades, fazendo as primeiras **novelas** locais, gênero de grande sucesso no rádio e na televisão paulista e carioca. Sob a direção de Sinval Martins e adaptação de Paulo Avelar, a TV Paranaense levou ao ar, em 1964, a primeira novela paranaense, *Última Carícia*, diretamente de seu estúdio da Rua Emiliano Perneta. Com 30 capítulos, apresentados nas segundas, quartas e sextas-feiras, às 18h40, era um *tele-oferecimento* da metalúrgica Wallig, da Liquigás e de Hermes Macedo, com a supervisão de McCann Erickson Publicidade SA. No elenco, o próprio Sinval, que fazia o protagonista, Lala Schneider, Maria Aparecida, Rubens Rollo, Cordeiro Júnior e Cícero Gomes.⁵⁰⁶ Para dar emoção e mais força à trama, a novela exigia interpretações dramáticas e cenas complexas. Para fazer a cena mais complicada, em que o protagonista saía de carro, desesperado, e batia numa árvore, entrou em ação o talento do cinegrafista da emissora, Osni Albanus, que utilizou, em filmagens externas, até mesmo truques cinematográficos. As tomadas eram feitas sem som e dubladas ao vivo.

⁵⁰⁴ TV PROGRAMAS. Curitiba: n. 159, 1 jun. 1964.

⁵⁰⁵ MARTINS, depoimento... 2004.

⁵⁰⁶ MAZÂNEK, *Ao vivo...*, p. 97. TV PROGRAMAS. Curitiba: n. 175, 21 set. 1964.



TV Programas, abril de 1964.



TV Programas, setembro de 1964.

Não demorou muito, e a TV Paraná lançou sua primeira novela, *Senhora*, adaptação do livro de José de Alencar feita por Valêncio Xavier, em 15 capítulos (3 por semana). Assim como hoje, novela era um projeto caro, e, por isso, a emissora recomendou a Valêncio que não colocasse muitos personagens em suas histórias, para que os atores pudessem ser melhor remunerados.⁵⁰⁷

Apesar do sucesso de público e do entusiasmo pelo novo trabalho, não foram produzidas mais do que quatro ou cinco novelas em Curitiba, diz Sinval Martins. Ele participou também de *O Destino Disse Não*, que não repetiu o sucesso de *A Última*

⁵⁰⁷ JAMUR JÚNIOR, *Pequena história...*, p. 69.

Carícia. Então, “não houve tempo de criar uma metodologia de teleteatro ou de novela, uma linguagem própria, aqui em Curitiba, porque foram poucas as experiências, muito poucas”.⁵⁰⁸ Logo depois de concluída a segunda telenovela, ele recorda que as emissoras paranaenses passaram a ter equipamento de videoteipe.

Com o videoteipe, foi possível preparar alguns capítulos da mesma história. As gravações era realizadas, então, a partir das 23 horas, quando as demais atividades da emissora eram encerradas. Lala tem a nítida recordação dessa época: “Começávamos a gravar à noite, de sexta pra sábado, a noite toda, após as onze horas até as oito e meia, nove horas da manhã. Gravávamos os cinco capítulos da semana”. De madrugada, pelas três ou quatro horas, era servida uma refeição; em seguida, as gravações se estendiam pelo tempo necessário para concluir os capítulos.⁵⁰⁹

As montagens feitas pela TV Paraná vinham sempre com direitos autorais adquiridos pela TV Tupi paulista. Para liberar a novela de Félix Caignet, *O Direito de Nascer*, várias foram as dificuldades, tanto de ordem jurídica quanto financeira. Obtida, finalmente, a autorização para a montagem paranaense, coube a direção a Roberto Menghini, que atuava no teatro desde 1955.⁵¹⁰ Ele dividiu a direção da novela com Glauco Flores de Sá Brito, já um nome conhecido e respeitado na arte paranaense, e contou com grandes atores locais.

A novela *O Direito de Nascer*, com quase 200 capítulos, fora apresentada em São Paulo, na TV Tupi, de dezembro de 1964 a agosto de 1965.⁵¹¹ Em Curitiba, ao vivo, a novela foi ao ar em 1966, do estúdio do Edifício Mauá, com o elenco do Canal 6, enriquecida com algumas locações em videoteipe. Mamãe Dolores foi interpretada por Odelair Rodrigues; até então conhecida como atriz cômica, ela teve a oportunidade de mostrar seu talento dramático. Já reconhecida como uma das grandes atrizes da época, Lala Schneider fez Dona Conceição. O papel do Dr. Albertinho Limonta coube a Airton Müller, que vinha despontando como ator dramático.⁵¹²

⁵⁰⁸ MARTINS, depoimento... 2004.

⁵⁰⁹ SCHNEIDER, depoimento... 2004.

⁵¹⁰ PANORAMA. Curitiba: v. 31, n. 306, jul. 1981, p. 23.

⁵¹¹ LORÊDO, *Era uma vez...*, p. 78.

⁵¹² Participaram da novela: Claudete Baroni, artista experiente e exclusiva do Canal 6, que fez Maria Helena; Rubens Rollo, que fez o vilão, D. Rafael; Aracy Pedroso interpretou Isabel Cristina. Dom Jorge Luís Belmonte foi caracterizado por José Basso, que pertencia também ao elenco da Rádio Clube Paranaense/PRB-2. Delcy D'Ávila, Lourdes Bergmann, Clóvis Aquino, Dora Ely e Daniel Santos integraram o elenco. (TV PROGRAMAS. Curitiba: n. 258, 25 abr. 1966).

Inusitadas situações aconteciam no ar, durante as novelas. Por vezes, enquanto preparava-se o cenário, para dar continuidade ao episódio, o telespectador acompanhava uma cena filmada. De repente, para fazer passagem de tempo, um automóvel cruzava lentamente uma clareira, cena que se repetia várias vezes, até a retomada da história. Fazendo a Mamãe Dolores, de uma cena para outra, Odélair precisava aparecer envelhecida e com vários quilos a mais, efeitos conseguidos com cabelos brancos e enchimentos. Enquanto era feita a caracterização da personagem, um trem surgia no horizonte e cruzava a telinha. E teve dia em que “*o trem passou acho que durante uns quinze minutos*”. Fatos curiosos que povoavam o cotidiano da televisão.⁵¹³

Acima de tudo, a novela *O Direito de Nascer* representou uma ousadia do Canal 6 pelo tempo em que permaneceu no ar. “Era um trabalho gigantesco para poder montar, produzir e levar ao ar sem auxílio de tecnologia moderna como a de hoje”, recorda Stresser.⁵¹⁴ Por outro lado, o sucesso foi tanto que as pessoas transferiam compromissos e não saíam de casa antes de assistirem ao capítulo.⁵¹⁵

A programação curitibana do início da década de 1960, assim como a da TV brasileira da década anterior, era bastante comportada. Nela existia espaço, portanto, para os telejornais, os programas de variedades, os musicais, os programas infantis, os teleteatros e, até mesmo, mensagens cristãs. Como assevera Stresser, havia um compromisso moral dos dirigentes de emissoras, de permitirem que fosse ao ar uma programação isenta de cenas, palavras ou atitudes que, de alguma forma, pudessem ferir as suscetibilidades da família curitibana.⁵¹⁶

2.3 Na era do videoteipe

Embora a televisão tivesse surgido com transmissões ao vivo, os técnicos começaram a desenvolver pesquisas sobre gravação de som e aperfeiçoaram técnicas para gravação em fita magnética. Em 1950, os progressos já eram significativos e, seis anos depois, Charles Ginsberg e Ray Dolby, cientistas da empresa americana Ampex, lançaram o videoteipe, invento que revolucionaria a televisão.⁵¹⁷

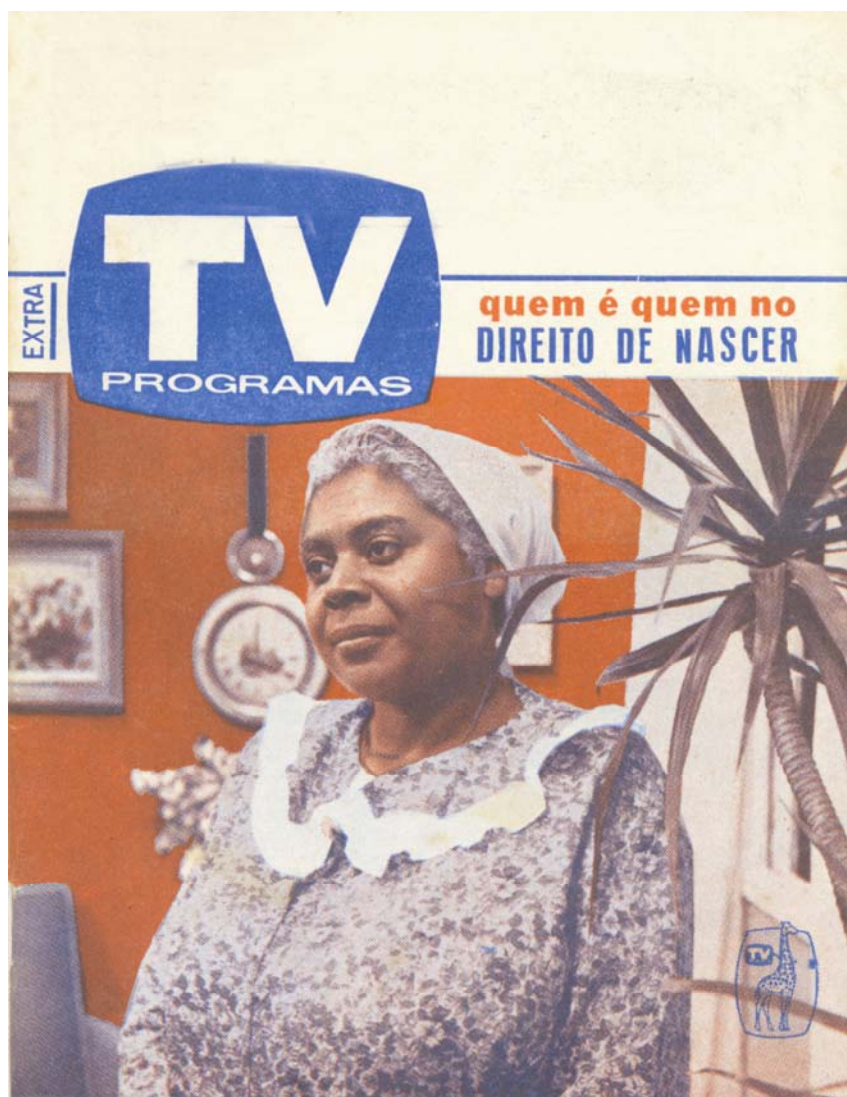
⁵¹³ SCHNEIDER, depoimento... 2004.

⁵¹⁴ STRESSER, depoimento... 2004.

⁵¹⁵ PANORAMA. Curitiba: v. 31, n. 306, jul. 1981, p. 23.

⁵¹⁶ STRESSER, depoimento... 2004.

⁵¹⁷ Gravação e edição em televisão. O início. <http://www.tudosobretv.com.br/histortv/depo/>.



Odela Rodrigues interpretando Mamãe Dolores. TV Programas, abril de 1966.

O videoteipe (VT) seria usado no Brasil, regularmente, a partir de 1962. João Lorêdo descreve os equipamentos daquela época como “máquinas gigantescas, cujas fitas vinham embaladas em caixas azuis que pesavam 13 quilos”⁵¹⁸ – algo quase impensável no mundo de hoje, marcado pela miniaturização dos equipamentos eletrônicos.

Importante novidade para a época, o videoteipe fez com que a TV brasileira sofresse grandes mudanças, tanto na rotina dos estúdios, como no próprio modo de fazer televisão: o VT libertou a televisão da programação ao vivo. Em pouco tempo, a produção gravada começou a tomar o lugar das atrações apresentadas ao vivo. Ocorreu, assim,

⁵¹⁸ LORÊDO, *Era uma vez...*, p. 72.

significativa transformação na lógica operacional das emissoras e na sistematização do trabalho, pois o videoteipe revelou um potencial inovador até então desconhecido para a maioria dos brasileiros.⁵¹⁹

Com a incorporação do novo equipamento à rotina de trabalho dos estúdios, a televisão brasileira começou a elaborar melhor sua própria linguagem, diferenciando-a da comunicação radiofônica.⁵²⁰ O rádio, por sua vez, retomou suas diretrizes e objetivos, reorganizou seus quadros funcionais (onde a TV arregimentara os primeiros profissionais), adaptou-se às exigências do público da época, modernizou a publicidade radiofônica e reforçou a própria linguagem. Nitidamente, a partir dessa época, o rádio e a televisão tomaram rumos próprios.

Como se vê, o videoteipe surgiu como um divisor de águas entre a antiga forma de fazer televisão ao vivo e a nova televisão, preocupada com os detalhes de produção e com o produto final, bem acabado. Tornou-se viável, agora gravar e re-gravar uma cena tantas vezes quantas fossem necessárias para chegar ao resultado desejado. Neste novo modo de trabalhar, perderam sentido os erros do apresentador e da garota do comercial, os imprevistos e improvisos diante das câmeras e os brancos de memória na hora de dizer um texto. Caso uma câmera pifasse, refazia-se o trabalho. A perspicácia e a presença de espírito dos profissionais continuaram a ser valorizadas, mas num contexto diferente: já não eram fundamentais para garantir o andamento de um programa ao vivo, diante de imprevistos e situações embaraçosas, numa época em que não havia qualquer possibilidade de correção de falhas e erros. Deste modo, o improviso deixava de ser a regra e o trabalho interno da TV assumia outro ritmo, onde a organização técnica diminuía “o imponderável ao seu grau mínimo”.⁵²¹

A televisão pôde estabelecer, portanto, uma linguagem própria que superou a mera captação e transmissão de imagens ou de cenas ocorridas no enquadramento das câmeras. À imagem foram agregados outros significados, e ela ganhou força. O som também passou a ter tratamento diferenciado. Na busca de expressão própria, a televisão incorporou diversos elementos, como os cortes de edição, que imprimiram agilidade e sequência a filmagens feitas por cenas avulsas, conferindo ritmo à narrativa final. Tornou-se possível,

⁵¹⁹ SIMÕES, TV à Chateaubriand..., p. 50.

⁵²⁰ Ibid., p. 50-53.

⁵²¹ Ibid., p. 50-51.

também, um fundo musical adequado ao tempo da cena e a definição de trilha sonora, além da sofisticação da sonoplastia.

Situações inusitadas puderam ser exploradas, graças ao trabalho de cenografia e aos truques de filmagem. A televisão pôde fugir do realismo imposto pela programação ao vivo. Efeitos especiais, ainda que elaborados artesanalmente, também foram incorporados à televisão da época. Ganharam vida, na telinha, situações como as imaginadas por Chico Anísio, por exemplo, que surpreendeu os telespectadores ao contracenar consigo mesmo.⁵²² Situações desse tipo nos fazem lembrar dos truques de imagem usados em Curitiba, nos comerciais do Rum Montilla, no Canal 12, com Jamur Júnior, e nas aberturas do programa de William Sade, no Canal 6, sem falar nas traquitanas de Osni Bermudes – sinais evidentes de que, com os recursos disponíveis, os homens da televisão paranaense já buscavam uma linguagem televisiva. Portanto, ao desenvolver uma linguagem original, a televisão se libertou definitivamente do rádio, que se fortaleceu nos seus próprios domínios.

Ao facilitar a realização de musicais, *shows*, noticiários ilustrados, comerciais que podiam ser re-exibidos, documentários, teleteatros e novelas, o VT deu grande agilidade à programação. Tornou-se possível, portanto, gravar com antecipação qualquer gênero de programa, com qualidade satisfatória – mesmo os programas de auditório. Foi, igualmente, beneficiado o trabalho de gravações externas, sendo que as emissoras logo providenciaram melhorias para suas unidades móveis, proporcionando agilidade aos noticiários e às matérias esportivas. Para a produção de teleteatros e de novelas, a gravação antecipada conduzia a um bom resultado. Surgia, com o VT, a chance de fazer cenas diferentes, gravadas nos mais diversos ambientes, e depois intercaladas com as de estúdio.

Com uma programação mais bem acabada, a televisão se tornou economicamente mais rentável e habilitada para “disputar novos mercados publicitários”.⁵²³ Reforçava-se a importância da TV como veículo de propaganda. Além disso, com os programas e comerciais gravados em teipe, foi possível levar programação do Rio e de São Paulo para emissoras de diversos pontos do país, sendo as fitas de vídeo transportadas por terra e ar. Ensejou-se a formação de uma espécie de rede de exibição de programação gravada em VT.

⁵²² SIMÕES, *A nossa TV...*, p. 21.

⁵²³ SIMÕES, *TV à Chateaubriand...*, p. 50-53.

Como se sabe, no início da década de 1960, as estações brasileiras ainda operavam de modo independente, com programação própria. A TV Excelsior teve, então, a idéia de disponibilizar para todas as emissoras interessadas a programação por ela produzida em VT, mediante aquisição do direito de exibição. Surgiu, assim, uma espécie de rede de exibição dos produtos da Excelsior. Os programas gravados começaram a circular pelos diferentes pontos do país, pois não havia, ainda, exibição simultânea. Comercialmente era vantajoso, pois o custo de produção era dividido entre as diversas praças. Isso permitia elevar o salário de todos os funcionários, o que atraiu os melhores profissionais da Tupi e da TV Rio.⁵²⁴

Para viabilizar esse projeto de atuação em rede, a Excelsior adquirira equipamentos novos, inclusive as conceituadas câmeras Marconi, produzidas na Inglaterra. As antigas Oricom, de grande sensibilidade, foram cedidas por empréstimo para a TV Paranaense. Negociou-se, ainda, a vinda de programas comandados por Zé Vasconcelos, Jô Soares, Moacir Franco, Luiz Vieira e o Conjunto Farroupilha, entre outros. Tornou-se imperiosa, portanto, para a TV Paranaense, a aquisição do videoteipe, cuja implantação era cogitada desde 1963. Sabe-se que o VT, havia algum tempo, vinha sendo desenvolvido pela indústria japonesa, sendo que, em 1965, já existia um modelo portátil⁵²⁵ usado inclusive em unidades móveis.

Ao incorporarem a tecnologia do VT, as emissoras paranaenses se equiparavam às emissoras de São Paulo, Rio de Janeiro, Salvador, Belo Horizonte e Recife.⁵²⁶ O anunciado aparelho destinava-se “a gravar um sinal magnético em uma fita plástica revestida de óxido de ferro, numa operação semelhante ao do gravador de som, comum”. Era, na época, a única maneira pela qual imagens e sons de TV podiam ser gravados e, imediatamente, revistos como filme sem que houvesse necessidade de revelação. Sobre a fita gravada, dublava-se e, para realizar a montagem e correção de cenas, as fitas eram cortadas e coladas. Copiadas, podiam ser reproduzidas em qualquer outro equipamento de vídeo e, assim, a produção de uma emissora podia ser exibida em outra.⁵²⁷

⁵²⁴ DANIEL FILHO, *O circo...*, p. 22, 31.

⁵²⁵ “Nós [na TV Paraná] tínhamos um, portátil, mas o portátil, assim mesmo, tinha que ir dentro de um carro grande, de uma Rural Willis ou uma Kombi.” (STRESSER, depoimento... 2004.). Esse aparelho ocupava espaço semelhante ao de um gravador de som, de parede. Ele representava grande evolução, pois os vídeos não portáteis eram constituídos por quatro grandes armários que ocupavam a área de uma sala razoavelmente grande. (TV PROGRAMAS. Curitiba: n. 219, 26 jul. 1965).

⁵²⁶ TV PROGRAMAS. Curitiba: n. 195, 8 fev. 1965.

⁵²⁷ TV PROGRAMAS. Curitiba: n. 219, 26 jul. 1965.

Para se beneficiar do novo recurso, em 1965 a TV Paranaense decidiu mudar seu acordo operacional com a TV Record, de quem recebia material gravado para exibição. Havia grande interesse em negociar com a Excelsior, Canal 9, de São Paulo, que, ao adotar novos conceitos sobre televisão, era considerada, por muitos, a principal emissora de televisão do país.

O Canal 6 passava, então, por processo semelhante, pois a TV Tupi adotara o mesmo sistema de distribuição de sua produção televisiva. Com a adoção do videoteipe, e recebendo a mesma programação, já pronta, as emissoras Associadas de televisão foram, paulatinamente, transformadas em rede de exibição dos programas da Tupi.

Em 1965, começara a distribuição, pelas emissoras do país, dos programas gravados em videoteipe, produzidos no Rio de Janeiro e em São Paulo.⁵²⁸ Na programação curitibana eram anunciadas, então, novelas em formato de teipe e produções ao vivo: o Canal 6 apresentaria atrações das Emissoras Associadas, e o Canal 12 exibiria espetáculos produzidos pela Excelsior, com a qual firmara contrato.⁵²⁹

Depois de muitos esforços, a TV Paranaense apresentou sua unidade de videoteipe, em 8 de julho de 1965. Entre as primeiras atrações, as novelas *Olhos que amei*, com a história do cigano Wladimir apaixonado pela condessa de Alemborg, e *Os Quatro Filhos*, que induzia o público a adivinhar qual dos quatro não era filho do personagem interpretado pelo ator Rodolfo Mayer.

Um dos modelos de videoteipe adquirido pela TV Paranaense era o Ampex VR 1000, quadruplex profissional de alta qualidade. Era máquina grande, a mesma usada nos grandes centros, embora a fita não possuísse editor eletrônico. O equipamento exibia qualquer gravação naquele sistema; no entanto, era possível fazer apenas gravação direta, sem interrupção. Por isso, a edição era artesanal, com o VT cortado e emendado com fita adesiva.⁵³⁰ Cada metro de fita correspondia a um número determinado de segundos. Assim, para editar uma frase de 20 segundos, fazia-se o corte e, depois, com o som, achava-se o ponto certo da emenda – “mas quando não tinha som, não tinha essa preocupação - era por metro, a notícia era por metro, mesmo”.⁵³¹

⁵²⁸ MATTOS, *História da televisão...*, p. 179.

⁵²⁹ Em 1965, funcionavam, em São Paulo, as seguintes emissoras: Tupi, Record, Cultura, Paulista e Excelsior; no Rio de Janeiro, Excelsior, Tupi, Continental e Rio e a recém-criada Globo. (TV PROGRAMAS. Curitiba: n. 213, 14 jun. 1969).

⁵³⁰ MAZÂNEK, *Ao vivo...*, p. 112, 114.

⁵³¹ VANDRESEN, depoimento... 2004.



Nagibe Chede apresenta o equipamento de videoteipe adquirido pela TV Paranaense.

A TV Paraná recebeu sua unidade portátil de videoteipe em 23 de julho de 1965, rapidamente testada em circuito fechado. “O lançamento, sem nenhum caráter oficial, ocorreu na tarde de domingo [dia 25], durante a apresentação de Enquanto Roda o Sucesso”. O apresentador Vinícius Coelho anunciou, no ar, uma grande novidade, e imediatamente apareceram na telinha as quatro irmãs do *Quarteto em Cy*, com uma música gravada em VT. Também no domingo foi apresentado o *Clube dos Artistas*, da Tupi paulista.⁵³² No dia seguinte, estreava a novela *A Indomável*, de Ivani Ribeiro, adaptação de *A Megera Domada*, de Shakespeare, numa produção de Walter Avancini, no ar de segunda a sexta-feira.

⁵³² TV PROGRAMAS. Curitiba: n. 221, 9 ago. 1965.

A apresentação de shows gravados, produzidos na Tupi, Excelsior e Record, afastou a necessidade de trazer, para Curitiba, com a frequência de antes, artistas paulistas e cariocas. Conquistaram o público as novas séries para televisão e novelas. Os telespectadores curitibanos gostaram de ver, na telinha, astros e apresentadores conhecidos nacionalmente, retratados em revistas de tiragem nacional. Aqui, os programas iam ao ar sete dias depois de sua exibição no Rio de Janeiro e em São Paulo, onde as novelas passavam no mesmo dia.⁵³³ Despachados de ônibus, os VTs faziam grande percurso até chegar ao destino. A ordem de instalação dos equipamentos de videoteipe, nas emissoras do país, determinava a sequência percorrida pelas fitas até chegarem às cidades que integravam o circuito de exibição. Assim, uma cópia ia para Belo Horizonte e depois seguia para Porto Alegre, passava por Curitiba (Canal 12) e ia para Uberlândia. A outra ia para Salvador, Juiz de Fora, Recife e São Luiz.⁵³⁴ No entanto, a demora não afetava o entusiasmo com que as novas atrações eram recebidas pelo público. A reorganização da programação local, incorporando novidades dos grandes centros, assegurou e ampliou a audiência, de modo que, para anunciantes e patrocinadores, a TV firmou-se como veículo de propaganda. Esse processo se refletiu nos hábitos dos curitibanos, muitos dos quais, ao menos por algum tempo, deixaram mais vazios os cinemas da cidade.

Sob o impacto da novidade, é provável que muitos não tenham imediatamente percebido que as emissoras curitibanas (assim como as demais estações de TV tardiamente implantadas no país), ao participarem dessa rede de exibição da produção do Rio e São Paulo, passaram a integrar um circuito que representava o fortalecimento daquelas emissoras. Emissoras que souberam explorar o uso do videoteipe em escala comercial, assegurando rentabilidade econômica para seus produtos, negociados com as emissoras locais. Nesse sentido, o videoteipe fez com que as estações de TV saíssem do isolamento em que se encontravam e, de repente, se vissem atreladas às principais emissoras do país, que haviam iniciado, com êxito, um processo de massificação da produção televisiva.

Integrar, à sua programação, a produção televisiva vinda do Rio e de São Paulo representava, para as emissoras paranaenses, grande economia de capital, pois as desobrigava dos gastos de produção. Perdia terreno, no entanto, a olhos vistos, a televisão

⁵³³ MAZÂNEK, *Ao vivo...*, p. 113.

⁵³⁴ Id.



Novas atrações em VT.



ao vivo, artesanal, calcada na criatividade, na capacidade de improvisação e na presença de espírito de quem estava diante das câmeras. O tempo do comercial, por vezes longo, necessário para a preparação do próximo cenário, se viu substituído pelo tempo medido, sincronizado, dos comerciais gravados.

Embora grande número de telespectadores tenha aprovado a novidade da programação, para os atores e demais artistas curitibanos, ela significava a desestruturação

da televisão local. Especialmente para os atores, a programação em videotape representou séria ameaça ao trabalho por eles desenvolvido na televisão. Por isso, num texto publicado pela TV Programas, em 16 de agosto de 1965, o ator Aristeu Berger advertia telespectadores, dirigentes de emissoras, comércio e agências de publicidade, para que não permitissem a total substituição das apresentações locais por programas gravados no Rio e em São Paulo, substituição tida por muitos como inevitável: o resultado seria a “completa desintegração do mundo artístico” local.⁵³⁵ Embora reconhecesse a utilidade do videotape, perguntava:

Então, três anos de lutas e sacrifícios, que, enfim, redundaram na formação do maior e mais homogêneo elenco teatral do Sul do país, por parte do Canal 6, de nada valeram? Dissolvida essa equipe, o resultado será sumamente triste, não só para os próprios artistas, como também ao telespectador que aprendeu a acreditar nos elementos da terra, desmentindo aquele célebre provérbio de que “santo de casa não faz milagres”.⁵³⁶

Era “o apelo de um teleator”, como dizia o texto, pela manutenção da equipe de teleteatro da TV Paraná. Apelo que, certamente ouvido, motivou inúmeros questionamentos, mas não pôde impedir o curso dos acontecimentos.

Obviamente, todos os músicos, cantores, anunciadores, apresentadores e outros profissionais das áreas técnicas de TV, foram atingidos pela concorrência feita pela produção brasileira e pelo aumento de seriados norte-americanos. No entanto, mais visivelmente, foi penalizada a equipe de teleteatro, que congregava muitos profissionais e que, de repente, perdeu por completo seu espaço de trabalho na televisão. O efeito das novelas produzidas pelas emissoras paulistas e cariocas, exibidas com sucesso em Curitiba, foi devastador para a produção curitibana.

O jornal Gazeta do Povo de 31 de agosto de 1965 reproduziu um texto que retrata, com fortes tintas, a situação da época, quando a novela e os seriados passaram a ter grande peso na programação de TV:

Nossa TV vive agora a fase áurea das novelas. O grande cartaz – considerando, naturalmente, o número de público que congrega, e isto é muito importante – é, na atualidade, a seqüência de diversas histórias, na sua maioria marcadas por estigmas, dramas, lágrimas, mortes e doenças, traições e vícios, amores impossíveis, idiosincrasias e outros bichos mais. O dramalhão tomou conta de uma preferência marcante, e como tudo funciona na base desse ângulo, o negócio vai sendo encaminhado a toque de caixa na base do “toma novela!”.

Em paralelo, temos ainda os seriados propriamente ditos e, ao lado destes, também no setor dos enlatados, as séries bem longas com os mesmos personagens. Porque as novelas atuais não deixam

⁵³⁵ TV PROGRAMAS. Curitiba: n. 222, 16 ago. 1965.

⁵³⁶ Id.

de ser, mudando apenas a embalagem, enlatados também. Sua grande virtude, a de apresentarem artistas nacionais (nem todos, mas a grande maioria) contra as produções importadas, as quais, indiretamente dão trabalho também a profissionais brasileiros, os que são responsáveis pelas dublagens.

(...)

Ao que se deve o prestígio de tal gênero de espetáculos na TV, não se sabe ao certo. O que se sabe, apenas, é que há público, e muito numeroso, para tais gêneros. Sendo assim, algo deveria ser feito em favor do “ao vivo”, exigindo-se que uma determinada percentagem dos horários de transmissão lhe fosse reservada. O certo é que tal exigência seria regulamentada de tal forma, que se evitasse a presença de “falsos intérpretes” diante das câmeras, reservando-se o privilégio para quem tivesse, efetivamente, condições reais para tanto.⁵³⁷

Reconhecendo a existência de público para tais novidades – a novela e os novos seriados americanos –, encerra-se o texto falando da necessidade de os artistas se reunirem em entidades de classe com organização necessária para fazer valer suas reivindicações. Embora o público pudesse se manifestar contra os “falsos intérpretes” – o que seria uma ilusão do autor do texto –, ele imediatamente reconhece ser essa uma reivindicação da classe artística. Na verdade, o público está interessado em entretenimento e informação. Para ele, de modo geral, não interessa o que se passa por detrás da telinha, e por isso, dificilmente, naquela época (e também hoje), os telespectadores tomariam partido na disputa de mercados que se instaurava no país.

Enquanto em Curitiba reagia-se contra a predominância da produção televisiva do Rio e de São Paulo, naquelas cidades, a reação se dava contra os *enlatados* estrangeiros. Em matéria reproduzida pela Gazeta do Povo, de 6 de agosto de 1965, com o título *Crise na televisão – Artistas*, essa situação fica clara: “Há verdadeira crise entre os artistas que desenvolvem suas atividades artísticas nas emissoras de televisão, em virtude das mesmas estarem importando mais e mais filmes americanos, o que ocasiona que há cada vez menos lugar para o artista brasileiro em nossas televisões”. Mais adiante, é reproduzido um trecho de uma declaração à imprensa, feita pelo delegado do Sindicato dos Radialistas da então Guanabara: “Os filmes saem muito mais baratos para as televisões, e por isso são despedidos os artistas. E para não acabar de vez com os programas nacionais, são feitos programas de “disc-jóqueis”, onde é mínimo o número de pessoas que trabalham. Os filmes americanos predominam em todas as estações. Há uma ameaça pesando sobre os artistas das TVs, os quais vêm sendo dispensados, sumariamente, dia a dia”.⁵³⁸ No entanto, a telenovela, exibida em horário nobre, começava a atingir público mais amplo que os *enlatados*. Aos poucos, segundo Renato Ortiz, haveria um crescimento da produção

⁵³⁷ GAZETA DO POVO, Curitiba, p. 2, 31 ago. 1965.

⁵³⁸ GAZETA DO POVO, Curitiba, p. 2, 6 ago. 1965.

nacional, que não se restringiria às emissoras paulistas nem às novelas. Em 1972, os programas estrangeiros representariam 60% da programação, passando, em 1983, para 30%.⁵³⁹

Numa época em que os artistas cariocas enfrentavam a forte concorrência da produção norte-americana, as emissoras curitibanas iniciaram, em 1965, a rotina de operar os VTs. Eram fitas com largura de cinco centímetros e uma hora de vídeo, pesando aproximadamente 7 quilos. Fitas que marcaram as lembranças de Rubens Vandresen:

Assim, as novelas que vinham para cá eram de peso mesmo, porque elas vinham nesses carretéis e eram distribuídas pelas emissoras (...). Depois os videoteipes foram ficando portáteis e tomando conta do mercado. A TV Paranaense foi pioneira com a implantação da Betacam, que hoje está começando a sair do mercado, mas ela ficou mais de quinze anos prestando bom serviço; logo em seguida, todas as emissoras adotaram esse sistema. É um dos (...) que mais durou no mercado.⁵⁴⁰

O Betacam sucedeu o sistema Umatic, que usava fita mais larga e que obrigava o cinegrafista a levar a câmera conectada, por um cabo, ao videoteipe, carregado por um auxiliar. “Cosme e Damião, ligados por um cordão umbilical.” Esse gravador de vídeo pesava mais de 15 quilos. Com o sistema Betacam, o gravador foi inserido na própria estrutura da câmera, formando peça única, o que passou a exigir, do cinegrafista, a responsabilidade de comandar o áudio, a luz de câmera, o movimento de *zoom* e tudo o que ela permitisse fazer. No sistema anterior, conclui Vandresen, “o cinegrafista comandava a câmera, que era a questão visual, a imagem, e tinha o auxiliar, um operador de áudio, que era quase separado”.⁵⁴¹ Dividindo opiniões, o videoteipe obrigou as emissoras curitibanas a se adaptarem à nova forma de fazer televisão.

Os sinais que indicavam a nova época logo se tornaram visíveis e foram apontados pelas revistas que circulavam pela cidade. Assim, a TV Programas de 4 de outubro de 1965 afirmou que, ao incorporar nova programação, o Canal 12 descuidara das apresentações ao vivo, “reduzidas a zero”. O Canal 6, embora preocupado com a produção local, se viu obrigado a acompanhar com mais atenção a concorrência do teipe, em detrimento dos demais programas. “E, com isso, a programação ao vivo tende a escassear ainda mais. Em consequência, o telespectador vai perdendo (infelizmente) aquela intimidade que deveria

⁵³⁹ ORTIZ, **A moderna...**, p. 200-203.

⁵⁴⁰ VANDRESEN, depoimento... 2004.

⁵⁴¹ “Com a nossa Betacam hoje, eu estou gravando e aperto um botãozinho de *reverse* e eu já estou vendo gravado - eu assisto assim, não dá nem para perceber a diferença: tem uma cabeça gravando e em seguida ela passa para uma outra, que reproduz. Então eu aperto e ela está mostrando o gravado. É fantástico, porque eu tenho certeza que está sendo gravado.” VANDRESEN, depoimento... 2004.

ser mantida entre a televisão e o seu público”, escreveu, na ocasião, Luís Renato Ribas, um dos editores da TV-Programas.⁵⁴² Programas ao vivo que, segundo Mazânek, correspondiam a 30% da programação, enquanto os demais 70% eram preenchidos por filmes seriados.⁵⁴³

No final de 1965, era visível a crise enfrentada pelos artistas locais: bastava consultar a programação divulgada nos jornais, de onde praticamente desapareceram as apresentações de músicos, cantores e atores de Curitiba. A TV Paraná, que reunira uma grande equipe teatral, diante da concorrência dos VTs começou a despedir seus contratados. O mesmo ocorreu com apresentadores e anunciadores, entre outros.

Comentando o sucesso que tivera o personagem Dr. Pomposo, Lala Schneider afirma que o público realmente assistia às produções curitibanas e que essa situação mudou com a chegada dos programas prontos. “Quando começaram a vir os enlatados, nos matou, foi esse o motivo, que eu não lembrava porque o Stresser acabou com as telenovelas, foi por isso. É, porque foi muito mais econômico, porque o elenco, para ele, custava muito caro, direitos autorais, etc, etc. Quer dizer, o próprio progresso, que é necessário, ao mesmo tempo acaba com os menores. Ficou só mesmo o que vem de fora, a Globo tomou conta e acabou.”⁵⁴⁴ Na verdade, foram as leis de mercado que se mostraram mais visíveis e exigentes, obrigando as empresas a se adaptar aos novos tempos.

O redator-chefe da TV Programas, Célio Guimarães, em defesa da produção curitibana, fez, na época, a seguinte observação: “A verdade é que nossos Canais não podem desprezar as atrações nativas; não podem esquecer o elemento local. O VT deve provocar um aperfeiçoamento da arte paranaense, jamais ser o seu carrasco”.⁵⁴⁵

No entanto, constatou-se, nas emissoras curitibanas, que a produção local, ao vivo, não conseguia, em termos de audiência, competir com os programas em VT, produzidos no Rio e em São Paulo, e com as séries importadas, filmadas para televisão. Por outro lado, realizar, com auxílio do VT, uma produção local bem elaborada e competitiva era caro demais para os orçamentos da época – quando bastava pagar os direitos de exibição de material produzido fora.

⁵⁴² TV PROGRAMAS. Curitiba: n. 229, 4 out. 1965.

⁵⁴³ MAZÂNEK, *Ao vivo...*, p. 59.

⁵⁴⁴ SCHNEIDER, depoimento... 2004.

⁵⁴⁵ TV PROGRAMAS. Curitiba: n. 233, 1 nov. 1965.

Optou-se, pois, pela solução economicamente mais viável para as emissoras. A nova forma de fazer televisão representava uma saída para estações locais de TV que diariamente precisavam inventar novas atrações ao vivo para manterem seus níveis de audiência. Estações que, cotidianamente, enfrentavam a defasagem de seus equipamentos e a fragilidade de seus recursos e de orçamento, além de dificuldades administrativas e de gerenciamento. Com a concorrência da produção em videotape, inviabilizou-se a produção curitibana: não havia justificativa econômica ou artística para sua manutenção. Desse modo, as primeiras emissoras do Paraná, ao vivo, feita quase que artesanalmente, graças ao trabalho de tanta gente, não puderam resistir aos novos sopros de modernidade que aceleraram o ritmo de transformações das sociedades em geral, na segunda metade do século XX. Essas emissoras foram encampadas pelas mudanças ocorridas no país, as quais afetaram diretamente as comunicações.

Nessa época, em plena ditadura militar, estava em andamento uma política nacional de modernização da área de comunicações, sob o olhar atento do governo, interessado em manter o setor sob seu controle, servindo aos interesses políticos da época. Para muitos, foi uma fase de aproximação com o poder, de novas alianças e também de favorecimentos. Nesse processo, foi inaugurada, em 28 de dezembro de 1967, a TV Iguaçu, Canal 4, de Paulo Pimentel, na época uma das mais modernas emissoras da América Latina.⁵⁴⁶ Organizada segundo um modelo competitivo de mercado, a TV Iguaçu veio para disputar e ganhar a luta pela audiência.

Enquanto isso, superando muitas dificuldades, mas acumulando prejuízos financeiros, a TV Paranaense se manteve em funcionamento até 1968. Chede acabou perdendo a emissora, que passou para um grupo formado pelos banqueiros Edmundo Lemansky, Adolfo de Oliveira Franco Filho e o advogado Francisco Cunha Pereira Filho.⁵⁴⁷ Era o fim de uma luta conduzida com criatividade, perseverança e muito trabalho, mas que não suportou a lógica e as novas e agressivas regras de mercado.

A TV Paraná, por sua vez, começou a ter dificuldades quando as Emissoras Associadas, transformadas em rede, passaram a receber, em VT, a programação única, gerada no Rio de Janeiro. Embora a Tupi produzisse novelas de sucesso, sua programação foi direcionada para humor e shows de variedades, perdendo em qualidade e em audiência, o que provocou queda no faturamento das empresas associadas. Com a morte de

⁵⁴⁶ PARANÁ EM PÁGINAS. v. 4, n. 36, fev. 1968, p. 28-29.

⁵⁴⁷ JAMUR JR, *Pequena história...*, p. 55.

Chateaubriand, em abril de 1968, a situação se agravou, pois a diretoria executiva dos Diários e Emissoras Associados passou para um grupo de beneficiários diretos de Chateaubriand, fazendo com que as Associadas fossem praticamente loteadas. Enfrentando tempos difíceis, a emissora não resistiria por muito tempo. Assim, em 1974, um ano após o falecimento de Adherbal Stresser, diretor-presidente das Associadas do Paraná, a direção dos Diários e Emissoras Associados, em São Paulo, vendeu as empresas do Paraná para a família Martinez.

No decorrer da década de 1960, esteve em andamento, no Brasil, um processo de grandes mudanças no sistema de comunicação, iniciado em 1962, com a promulgação do Código Nacional de Telecomunicações. Em 1965, foi criada a Empresa Brasileira de Telecomunicações (Embratel), encarregada dos serviços telefônicos de longa distância. Com ela começou uma política modernizadora para o setor de telecomunicações, o que incluía a utilização de transmissões via satélite. No mesmo ano, o país se associou à Intelsat, Organização Internacional de Satélites de Comunicações, o que levou à instalação do primeiro sistema de satélite no Brasil. O Contel, Conselho Nacional de Telecomunicações, passou a supervisionar as emissoras de rádio e TV e a regulamentar e censurar o conteúdo de sua programação.⁵⁴⁸ Para organizar, reger e controlar o setor de comunicações, segundo os interesses do Governo, foi instituído, em 1967, o Ministério das Comunicações. Iniciava-se a construção de um sistema de microondas, inaugurado no ano seguinte: tratava-se de uma rede nacional de microondas, já conectada à Intelsat.⁵⁴⁹ Assim, com a inauguração, no Rio de Janeiro, do primeiro centro de TV, pela Embratel, se “tornou possível a ligação das estações de TV com o sistema Nacional de Telecomunicações”.⁵⁵⁰ Com isso, ia-se muito além da transmissão local e se tornava possível alcançar todo o país. Em 1969, estava concretizada a transmissão de televisão em rede, via Embratel, e os brasileiros puderam assistir, em 20 de julho, à chegada dos americanos à Lua, totalizando, no mundo, 100 milhões de telespectadores. A partir dessa época, as emissoras de TV organizaram-se em redes formadas a partir de poucas emissoras ou estações produtoras de programação, e suas afiliadas, integradas às redes como exibidoras dessa programação; reservava-se uma fatia pequena para produção local, representada, em grande medida,

⁵⁴⁸ JAMBEIRO, *A TV no Brasil...*, p. 82.

⁵⁴⁹ MATTOS, *História da televisão...*, p. 183. Segundo Renato Ortiz, a parte relativa à Amazônia seria concluída em 1970. (ORTIZ, *A moderna...* p. 119).

⁵⁵⁰ JAMBEIRO, *A TV no Brasil...*, p. 90.

pelos noticiários.⁵⁵¹ As emissoras independentes foram transformadas em afiliadas das redes nacionais, como aconteceu com a TV Paranaense, já em mãos de novos proprietários. As Emissoras Associadas também foram arrastadas pelos novos tempos, como aconteceu com a TV Paraná.

O golpe final que consolidou o novo modelo de TV, em detrimento daquela forma artesanal, antiga, local, de fazer televisão, veio com a padronização representada pela programação nacional, em rede.⁵⁵² Tal iniciativa surgiu com a TV Tupi, em 1974, e foi adotada pela TV Globo no ano seguinte, e, depois, pelas demais redes.⁵⁵³ Consolidava-se, no Brasil, “o sistema de redes, condição essencial para o funcionamento da indústria cultural”, para fazer da TV um meio de comunicação de massa, com potencial para atingir todas as camadas sociais. Rádios, organizadas em redes de radiodifusão, também passaram a operar pelo novo sistema. Uma padronização, antes impensada, atingiu os meios de comunicação. A partir daí, o rádio e a televisão se transformaram em indústrias culturais propriamente ditas, e seus antigos dirigentes, empreendedores e aventureiros, perderam espaço para os executivos com experiência em *marketing*, integrados a um sistema empresarial de gestão.

Ficou, definitivamente, no passado, a televisão bem comportada e familiar dos anos 1960, com seus apresentadores e garotas-propaganda, com suas audições ao vivo, seus teleteatros, seus programas infantis e de variedades, suas gincanas, seus concertos e mensagens religiosas, em que a solenidade da ocasião muitas vezes exigia figurinos elegantes, como ternos bem talhados e trajes *soirée*. Transformada definitivamente em negócio rentável, a TV perdeu sua antiga aura e seu mistério, que instigava a curiosidade, mas não o encantamento, reinventado de tempos em tempos.

⁵⁵¹ Ibid., p. 89-90.

⁵⁵² ORTIZ, A moderna..., p. 118.

⁵⁵³ MATTOS, História da televisão..., p. 188.

COMO VER TV ... OU, À GUIA DE CONCLUSÃO

A sociedade do início do século XX se mostrou indelevelmente marcada pelas invenções surgidas nos Oitocentos, que, no decorrer do tempo, se espraíram pelo mundo. Muitas das sucessivas novidades daquela época assinalaram a modernidade vivenciada por Beaudelaire e, mais tarde, também, a que impregnou a vida e os escritos de Walter Benjamin. Por esse viés foi encaminhado este estudo sobre a televisão: o de uma modernidade em preto e branco, que tem na TV um de seus ícones, cuja análise se fez embebida nos escritos e idéias de Benjamin – idéias essas que dizem respeito à própria modernidade, à história, à narrativa (fragmentada na televisão), ao trabalho do historiador e ao cinema.

Das grandes mudanças que, de meados do século XIX em diante, atingiram a humanidade, reflexos chegaram ao Paraná. Como projeções de um tempo vivenciado em terras distantes, conquistaram os curitibanos do final daquele século, além da fotografia produzida nos recém-instalados estúdios locais, as apresentações de cinematógrafos de passagem pela cidade. Para Benjamin, a fotografia representou a “primeira técnica de reprodução verdadeiramente revolucionária” da obra de arte, que, utilizando o olho (e, portanto, o olhar), liberou a mão “das responsabilidades artísticas mais importantes”. Até então, era a litografia (processo artesanal de criação de imagens inéditas, feitas à mão, e reproduzidas em série a partir da mesma matriz) que permitia, às artes gráficas, colocar no mercado, em grandes quantidades, uma produção artística sempre renovada.⁵⁵⁴

Com a litografia, os jornais puderam ampliar e diversificar o emprego de ilustrações. Com o advento da fotografia, se conseguiu mais autonomia para a reprodução técnica de imagens, devido aos recursos oferecidos pela câmera fotográfica. Tornou-se possível “fixar imagens que fogem inteiramente à ótica natural” e captar detalhes que escapam à percepção direta do olho humano. Segundo palavras de Benjamin, “se o jornal ilustrado estava contido virtualmente na litografia, o cinema falado estava contido virtualmente na fotografia”. De fato, no final dos Oitocentos, iniciava-se a reprodução

⁵⁵⁴ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 166, 167, 171.

técnica do som, que, combinada à da imagem, propiciaria o surgimento do cinema falado.⁵⁵⁵

No início do século XX, no Coliseu Curitibano, máquinas automáticas, e um cinematógrafo permanente, encantavam a população. Do mesmo modo, os primeiros cinemas, com suas películas em preto-e-branco, instigavam a curiosidade e a imaginação. Acompanhando notícias pelo jornal, descortinava-se um mundo onde, cada vez mais, as invenções surgidas e aprimoradas, principalmente na Europa e nos Estados Unidos, paulatinamente chegavam ao Brasil e, também, ao Paraná, integrando-se à rotina cotidiana.

Dentre as novidades, além do cinema, propagava-se, na década de 1920, a radiodifusão, que vinha obtendo significativos progressos. Os rádios de válvula, lançados no mercado nos anos de 1930, muito contribuíram para transformá-la em significativo veículo de comunicação. Como um dos símbolos de uma modernidade que ganhou contornos nessa década e nas seguintes, o rádio se manteve, até 1950, como um dos principais meios de comunicação do país, quando se inaugurou a televisão brasileira.

Efetivamente, a TV brasileira chegou poucos anos depois de entrarem em funcionamento as primeiras emissoras européias e norte-americanas. Embora em desenvolvimento desde o início da década de 1920, somente depois da Segunda Guerra Mundial a televisão se tornou um empreendimento tecnicamente aperfeiçoado e rentável, universalizando-se seu uso. A transmissão simultânea de som e imagem representou, então, nada mais do que a conjunção de conhecimentos anteriormente aplicados, por exemplo, no telégrafo, no cinema e no rádio, aos quais se somaram novidades no campo da física e da indústria eletrônica – portanto, já nas primeiras décadas do século XX vislumbrava-se a possibilidade concreta de transmissão de imagem acompanhada de som.

Conclui-se, pois, que a televisão não surgiu como um invento isolado, mas inserido num amplo processo de importantes descobertas e novidades nos diversos campos do conhecimento, processo esse que veio dos Oitocentos e criou as matrizes do século seguinte, definindo a modernidade do século XX.

Numa época de expansão da radiodifusão, quando o cinema se popularizava e atingia grande público, mundo afora, a televisão começou a definir seu espaço de atuação. Do mesmo modo que o cinema, também ela chegou envolta numa atmosfera de mistério: intrigante, fascinava e seduzia os telespectadores. Parte dessa aura de encantamento se

⁵⁵⁵ Ibid., p. 166, 167.

desvaneceu depois que revistas e jornais começaram a divulgar o funcionamento das emissoras e dos aparelhos de TV, revelando o cotidiano de trabalho que dava vida ao que acontecia na telinha. No entanto, mesmo depois de desfeito seu mistério, a TV manteve a capacidade de se auto-reinventar, e o fascínio que exerce tem sido sua marca.

No Brasil, no final da década de 1940, quando teve início a mobilização em torno da criação de um canal de televisão e a imprensa passou a divulgar notícias sobre o assunto, um vocabulário novo se fez ouvir. Havia, no entanto, grandes dúvidas quanto à melhor forma de nomear a novidade. A palavra televisão – *télévision* – tivera origem na França, em 1900, para designar o sistema de transmissão de imagens à distância. Nomeando o aparelho receptor de imagens, viera, em 1907, do inglês, a palavra *television*. No final da década de 1920, adotara-se a palavra televisor, por influência do francês, *téléviseur* – embora nenhum país possuísse, ainda, em funcionamento regular, canal de televisão.

Em 1950, a imprensa brasileira já utilizava palavras como televisora, tevente (telespectador), televisivo, televisível, televisionar, televisar, televisado e televizinho, que acabaram incorporadas à língua portuguesa – das quais, muitas já caíram em desuso. De modo geral, em jornais e em revistas e na linguagem corrente, adotou-se a forma vinda do inglês, TV. No entanto, persistia a dúvida quanto à grafia: te-ve, ou *tee-vee*, talvez TV? Essa discussão motivou inúmeras notas nos jornais, até mesmo em Curitiba, na Gazeta do Povo de janeiro de 1951: “A televisão, que é também conhecida como TV e vídeo, tem agora um outro nome: ‘teevee’, que é como soam, em inglês, as letras TV. Em português, escreveríamos “tevê” ou, se preferem, ‘tivi’... Os cronistas norte-americanos usam cada vez mais o nome teevee”.⁵⁵⁶

Com a consolidação da TV, no país, surgiu uma linguagem que combinava o jargão radiofônico com o cinematográfico. Falava-se em *broadcasting*, *cast*, *take*, *switcher*, *speaker*, *break*, VT, fusão, edição e *zoom*. Esses e outros termos do jargão televisivo foram incorporados ao linguajar brasileiro das décadas de 1950 e 60,⁵⁵⁷ conforme novas

⁵⁵⁶ GAZETA DO POVO, Curitiba, p. 5, 23 jan. 1951.

⁵⁵⁷ *Broadcasting*, programação de TV dirigida a um público amplo e usada quando se fala em TV aberta. *Cast*, elenco. *Take* ou tomada, um quadro da imagem; mudar um *take* é substituir aquela imagem por outra. *Switcher*, sala de controle onde ficam o diretor de TV, o sonoplasta e o editor-chefe de um telejornal quando ele está no ar. *Speaker*, locutor, apresentador. *Break*, intervalo entre e nos programas de televisão. VT ou videoteipe, equipamento que grava o sinal de áudio e vídeo gerado por uma câmera; também a fita onde está editada a matéria. Fusão, desaparecimento de uma imagem simultaneamente ao aparecimento de outra,

emissoras eram instaladas em diferentes pontos do país. Entre os profissionais, a linguagem se especializava e adquiria significados com a mesma rapidez com que se aprendia a executar todas as tarefas cotidianas nas emissoras de TV. A inauguração da televisão curitibana, em 1960, e a circulação semanal da Revista TV Programas, a partir do ano seguinte (elaborada em Curitiba, com a programação das emissoras locais), colaboraram para que palavras e expressões usadas na TV se tornassem coloquiais e rotineiras entre a população.

Ao analisar os dois primeiros canais de televisão do Paraná, constatou-se que lhes serviram de inspiração as emissoras pioneiras, fundadas no Rio de Janeiro e em São Paulo. Estas, por sua vez, seguiram o modelo norte-americano de comunicação, que se aplicava ao rádio e à televisão, fundado em verba publicitária, e cujo objetivo era fornecer entretenimento a milhões de telespectadores. A televisão curitibana foi instituída numa época em que os cinemas da capital atraíam grande público. Importante espaço de sociabilidade, o cinema já não era novidade mas os filmes, principalmente americanos, com artistas famosos, eram ansiosamente aguardados.

Se, para Walter Benjamin, o cinema estava contido na fotografia, podemos imaginar que a televisão estava contida no cinema. E assim, sua reflexão sobre cinema nos permite entender melhor a televisão. Para ele, a reprodutibilidade técnica do filme cinematográfico é condição necessária para sua existência, pois se fundamenta na técnica de sua produção: a difusão em massa, do filme, é essencial, porque a sua produção é tão cara e envolve tanta gente, “que um consumidor, que poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar um filme”.⁵⁵⁸ Com a televisão ocorre algo parecido, pois, assim como o cinema, também a produção de TV exige, além de equipamentos especializados, locais adequados e equipes de produção que mobilizam muitos profissionais. O alto custo da produção de televisão faz com que ela, também, se dirija ao maior número possível de telespectadores.

No entanto, ao contrário do cinema, que busca no filme a perfeição – pois o filme acabado resulta de uma montagem a partir de uma infinidade de imagens isoladas e de seqüências de imagens, sobre as quais se exerceu uma escolha⁵⁵⁹ – a televisão feita ao

ficando, em certo momento, superpostas. Edição, montagem do áudio e vídeo de uma matéria. *Zoom*, movimento da câmera. (PATERNOSTRO, **O texto...**, p. 135-153).

⁵⁵⁸ BENJAMIN, A obra de arte... p. 172, 174.

⁵⁵⁹ Ibid., p. 175.

vivo, apesar do esforço coletivo para evitar improvisos, estava muito distante do processo de criação desenvolvido pelo cinema. Com o videoteipe, a televisão pôde se aproximar da natureza da produção cinematográfica, cuja linguagem, tem servido de inspiração e escola para determinadas produções.

Na busca de um atributo fundamental, a perfectibilidade, o cinema é único e, por isso, como escreve Benjamin, “o filme é (...) a mais perfectível das obras de arte”. Contudo, respeitada a distância entre o cinema e a televisão, é possível afirmar que eles possuem pontos comuns. Como observa o autor, o ator de um filme não interpreta, diante de um público, a cena a ser reproduzida, mas de um grupo de técnicos especializados, formado por diretor, produtor, operador, engenheiro de som, iluminador, continuísta e outros. Além do mais, a cena é tomada por diferentes ângulos, gerando várias versões; nesse sentido, o que se vê no filme é uma representação de realidade – “um acontecimento filmado no estúdio distingue-se assim de um acontecimento real (...)”.⁵⁶⁰ Na televisão ao vivo, e mais claramente a partir da introdução do videoteipe, quando se tornou viável gravar a produção de diferentes gêneros de programação, a forma de fazer televisão se assemelhou, ou se inspirou, no trabalho de produção cinematográfica.

Como lembra Benjamin, o ator de teatro, no palco, se entrega a um papel. O ator de cinema, assim como o de televisão, não tem uma atuação unitária, pois ela é decomposta em inúmeras seqüências, determinadas, por vezes, por questões muito práticas, como o aluguel de um *set* de filmagem, a disponibilidade de um estúdio ou de certos elementos cenográficos. Exige-se do ator um bom desempenho em cada cena filmada, independentemente de qualquer contexto. Então, escreve Benjamin, “durante a filmagem, nenhum intérprete pode reivindicar o direito de perceber o contexto total no qual se insere sua própria ação”.⁵⁶¹ Na televisão, tal situação se torna ainda mais nítida na novela, por exemplo, quando a trama desenvolvida pelo autor acaba sendo amoldada aos anseios e manifestações dos telespectadores.

Em razão da própria natureza da produção cinematográfica, os atores de cinema – e, por conseguinte, os de televisão – “só muito raramente são bons atores, no sentido do teatro”. Como observa Benjamin, a natureza da produção cinematográfica exige que o ator “represente a si mesmo diante da câmara”. Desse modo, é perfeitamente viável que um

⁵⁶⁰ Ibid., p. 177, 178.

⁵⁶¹ Ibid., p. 181.

diretor utilize, em seu filme, pessoas sem formação ou experiência de ator, e assim, de certa forma, abre-se para todos a possibilidade de fazer cinema – ou televisão.⁵⁶²

Com o telespectador que se coloca diante de um televisor para assistir a seus programas preferidos, acontece quase o mesmo que com o espectador de cinema: enquanto, durante o dia, a maioria das pessoas assume funções profissionais, sob as mais diferentes condições e locais de trabalho, alienando-se “de sua humanidade”, essas mesmas pessoas, à noite, “enchem os cinemas para assistirem à vingança que o intérprete executa em nome delas, na medida em que o ator não somente afirma diante do aparelho *sua* humanidade (ou o que aparece como tal aos olhos dos espectadores), como coloca esse aparelho a serviço do seu próprio triunfo”, escreve Benjamin.⁵⁶³ Processo semelhante passou a ocorrer quando a televisão foi ao ar, apresentando seu teleteatro, suas tramas de novela, seus programas de suspense e filmes para televisão.

Espectáculo de modernidade, com seqüências diárias de programas variados, a televisão mal foi instalada no Paraná, e começou a formar um público que, em poucos anos, cresceria geometricamente, acrescido dos telespectadores das cidades vizinhas que, através de antenas repetidoras, captavam as emissoras curitibanas. O fascínio exercido pela televisão, quase tão envolvente quanto o do cinema, não impediu, todavia, que sobre ela se lançassem olhares de desconfiança, como ocorrera, anteriormente, com tantos outros inventos que, integrados ao cotidiano a partir dos Oitocentos, revelaram perigos e armadilhas. Assim, em diversas situações, o deslumbramento deixou entrever o medo, como aconteceu quando se constatou que trens estavam sujeitos a acidentes, que a eletricidade mal-utilizada matava e que bondes elétricos e automóveis podiam atropelar os que inadvertidamente cruzassem seu caminho. Nos parques de diversão, como o Coliseu Curitibano, apesar do encantamento com o moderno maquinário, havia riscos de acidentes, como o rompimento de correntes de sustentação do carrossel, em pleno movimento, arremessando para longe o usuário, como já acontecera em São Paulo. Eram situações reais que alertavam para perigos latentes em modernas máquinas e, no entanto, apesar de certa desilusão quanto ao progresso, a maioria das pessoas, ávidas de inovações, defendiam-no como grande conquista. Vencidos os receios, novidades tecnológicas continuaram desejadas e, paulatinamente, assimiladas ao dia-a-dia, como utensílios e máquinas capazes

⁵⁶² Ibid., p. 182.

⁵⁶³ Ibid., p. 179.

de modificar o modo de viver das populações, facilitando as lides cotidianas e atribuindo nova dimensão ao tempo, à velocidade, às distâncias e às comunicações.

Quanto à televisão, acreditava-se que ela podia acarretar graves danos à saúde, principalmente à visão, danos esses irreparáveis, causados pelas radiações luminosas do televisor. Em outubro de 1960, quando foi inaugurada a TV Paranaense, o jornal O Estado do Paraná estampou uma nota denominada “Óculos para Telespectadores”, que divulgava o início da produção de vidros especiais para uso de telespectadores. Esses vidros, produzidos na “Boêmia Setentrional”, absorviam “a parte azul-violeta do espectro” e permitiam a passagem da “radiação amarelo-azul”. Sua utilização em óculos para ver televisão, segundo a notícia, eliminava, completamente, o cansaço dos olhos causado pela luminosidade da tela. No entanto, o jornal não trazia qualquer dado sobre sua comercialização.⁵⁶⁴

Além de possíveis danos aos olhos, eram motivos de preocupação a postura e a maneira como se assistia à televisão. Uma vez que, nos primeiros anos da década de 1960, aumentaram progressivamente as vendas de televisores em Curitiba, a revista Panorama reuniu, em abril de 1966, sob o título *Como ver TV*, uma série de recomendações para utilizar, corretamente, o equipamento.

Eram cuidados básicos ditados por especialistas da época, que ajudavam a adaptar o televisor à casa. Dizia-se que o espaço destinado ao aparelho exigia alguma claridade, proporcionada por uma lâmpada de baixa voltagem, posicionada de tal modo que não causasse reflexos na tela. O ajuste da antena merecia atenção, para eliminar os *fantasmas*, imagens duplas desfocadas. Para evitar distúrbios visuais, devia ser observada uma distância de 2 a 3 metros entre o telespectador e o televisor, sendo que o nível de luminosidade e de contraste precisava ser reajustado sempre que necessário. Recomendava-se que cadeiras e poltronas fossem dispostas bem em frente ao televisor, evitando-se os ângulos oblíquos que provocavam visão distorcida da telinha. O arranjo da sala devia ser planejado, portanto, em função do aparelho. Para que a instalação da TV fosse perfeita, a tela devia estar no mesmo nível dos olhos do telespectador, jamais acima.

⁵⁶⁴ O ESTADO DO PARANÁ, Curitiba, 27 out. 1960.

Às crianças era terminantemente proibido assistir TV sentadas no chão, em frente ao aparelho.⁵⁶⁵

Tanto crianças, quanto adultos, deviam, de vez em quando, desviar o olhar do quadro da TV, ou fechar os olhos por alguns momentos, para evitar um esforço contínuo, prejudicial à visão. Quem sentisse qualquer dor, ao forçar a vista diante da TV, devia consultar um oculista, como se dizia, na época. Recomendava-se expressamente: “Segundo especialistas, toda pessoa acima de 55 anos precisa de óculos especiais para espetáculos televisados. Jamais se deve ver TV em demasia – é outro conselho. Em média, uma hora por noite, com intervalos. Há telespectador que assiste a quase toda a programação diária, sem observância às mínimas recomendações, e o efeito é muitas vezes, danoso: dores de cabeça e náuseas”. Por fim, para conseguir maior durabilidade do televisor, evitando desgaste de peças, recomendava-se nunca conservá-lo ligado por muito tempo.⁵⁶⁶

Na revista TV Programas de 30 de dezembro de 1963, sob o título “Guia das boas maneiras”, divulgava-se um rol de nove medidas necessárias para proteger o televisor, garantindo-lhe maior durabilidade, bem como a saúde do telespectador, que devia assistir TV não somente por hábito, como dizia o editor, mas por prazer, sem colocar em risco sua visão e sua saúde.⁵⁶⁷

Simultaneamente à intensificação das vendas de televisores, na capital paranaense, começaram a surgir os primeiros técnicos, oferecendo serviços de instalação e reparos. Pequenas firmas começaram a divulgar seus serviços nos jornais e na TV Programas: conserto garantido para qualquer marca de televisor, peças e acessórios originais, atendimento domiciliar até às 23 horas e, por vezes, um televisor reserva, enquanto durasse o tempo do conserto. Tratava-se de um novo campo de trabalho que reunia os técnicos formados pelos cursos por correspondência, os que aprendiam na prática, trabalhando em oficinas de reparos, e os que se aventuravam sem conhecer direito os segredos do ofício. Um indignado leitor da TV Programas conta que o primeiro técnico que foi à sua casa, para arrumar um televisor com pouco tempo de uso, substituiu uma resistência queimada; dois dias depois, teve que chamar outro técnico, que trocou a válvula. No dia seguinte, persistia o defeito. O terceiro técnico, ao contrário dos primeiros, retirou o aparelho de

⁵⁶⁵ PANORAMA. Curitiba: v. 16, n. 167, abr. 1966, p. 10. “Como ver TV” é um texto complementar da matéria “A doença da televisão”, de Célio Guimarães. O mesmo tema, com o título “Comportamento (certo) diante do televisor”, fora apresentado na TV Programas de 1º de maio de 1963, n. 102.

⁵⁶⁶ Id.

⁵⁶⁷ TV PROGRAMAS. Curitiba: n. 137, 30 dez. 1963.

dentro do móvel e informou que era necessário, apenas, soldar um fio solto; demonstrou que a válvula retirada estava funcionando e que o televisor não possuía resistência. Os dois primeiros “técnicos” haviam cobrado pelos “préstimos”, tanto quanto o profissional realmente qualificado. Desse modo, os telespectadores estavam expostos, também, a esse outro gênero de dúvidas e incertezas, das quais, ainda hoje, não estamos livres.⁵⁶⁸

Quanto à influência psicológica da televisão sobre crianças e jovens, os resultados eram imprevisíveis. Em março de 1963, o Canal 12 apresentou um programa com o então deputado João Calmon, transmitido também pelo Canal 6 através de reportagem externa. Ele advertia sobre a ameaça de estatização dos órgãos de imprensa, o que era uma afronta à democracia, e sobre a necessidade de um Código de Ética para a televisão, para evitar programas de péssima qualidade:

Há necessidade de ser estabelecido um Código de Ética para a televisão, no sentido de evitar a divulgação de programas deseducativos, que exploram, mormente, o sexo e a violência. Os chamados filmes (estrangeiros) de ‘bang-bang’ e ‘western’. Pesa-me a consciência quando, ao chegar em casa, vejo meus filhos com ‘olhos esbugalhados’ diante do vídeo, apreciando tais programas. Ninguém deseja que nossos filhos se tornem assassinos, ou sejam assassinados. De qualquer maneira, possuímos parte desta culpa!⁵⁶⁹

Os dirigentes das emissoras de TV, presentes ao programa, segundo o redator da matéria, concordaram com as observações realizadas por João Calmon. No entanto, esse era um tema que mal começava a ser discutido em Curitiba, mobilizando pais e educadores, sem que se chegasse a conclusões mais consistentes.

Em setembro de 1964, a Delegacia de Jogos e Diversões Públicas do Paraná, com base no Código Nacional de Telecomunicações, e como vinha acontecendo em outras capitais, fez várias determinações às emissoras: programas proibidos ou impróprios para menores de 10 anos não podiam ser veiculados antes das 21 horas; para menores de 14 anos, antes das 22 horas, e para menores de 18, antes das 23 horas. Antecedendo os programas impróprios para as diversas faixas etárias, devia ser exibido um *slide* com os dizeres: “São ... horas (ou: já passa das ... horas). O Juizado de Menores lembra aos pais que terminou o horário de programas permitido para menores de ... anos. Para a preservação moral e psicológica de seus filhos, devem os pais habituá-los a assistir somente aos espetáculos que lhe são próprios”. Desse modo, as emissoras deviam

⁵⁶⁸ TV PROGRAMAS. Curitiba: n. 144, 17 fev. 1964.

⁵⁶⁹ TV PROGRAMAS. Curitiba: n. 97, 27 mar. 1963.

readequar sua programação de séries e filmes segundo a determinação legal. Até 21 horas, admitia-se somente programação de Censura Livre.⁵⁷⁰

No final de 1965, uma novela produzida pela TV Globo, adaptada por Glória Magadan e dirigida por Fernando Torres, foi apresentada no Canal 12, causando fortes reações em Curitiba. *Paixão de Outono* contava a história de Alberto (vivido por Walter Foster), um banqueiro viúvo disputado por Verônica (Iara Lins) e Carolina (Telma Elita), sendo, uma delas, muito mal-intencionada. No decorrer da trama, Alberto fica cego. Sua filha, Maria Luiza (vivida por Leila Diniz), filha da primeira esposa do banqueiro é, então, *iludida* pelo aventureiro Tônico (Reginaldo Faria). Somente Verônica sabe desse amor proibido. A história se desenrolava, então, com cenas consideradas, pelos telespectadores, como exageradamente realistas, obscenas, quase pornográficas. Diante de muitos protestos, e por determinação do Juizado de Menores, sua apresentação foi deslocada das 19 para as 21:30 horas. “Estranha-se, mesmo, que *Paixão de Outono*, também exibida em São Paulo e Rio (TV Globo) tenha passado incólume pela censura das próprias telemissoras”, comentou o redator da TV Programas, Célio Guimarães.⁵⁷¹ Até mesmo a Câmara Municipal de Curitiba elaborou um protesto, pedindo providências em defesa dos munícipes, ofendidos pela falta de decoro daquela programação.⁵⁷²

A escassez de informações sobre os efeitos psicológicos provocados pela televisão motivou uma série de recomendações, muitas impensáveis nos dias de hoje. Em matéria veiculada na revista Panorama, sob o título *A Doença da Televisão*, Célio Guimarães reporta-se a um manual da época, o *ABC da Televisão*, de Franz Thomale, publicado na então Alemanha Ocidental. Nele aconselhava-se que crianças de até 6 anos não deviam, de forma alguma, ver televisão. De 6 a 10 anos, podiam ver um programa semanal, com duração máxima de meia hora. Com a idade de 10 a 14 anos, as crianças podiam ver

⁵⁷⁰ TV PROGRAMAS. Curitiba: n. 174, 14 set. 194.

⁵⁷¹ TV PROGRAMAS. Curitiba: n. 239, 13 dez. 1965. TV PROGRAMAS. Curitiba: n. 240, 20 dez. 1965. TV PROGRAMAS. Curitiba: n. 241, 27 dez. 1965.

⁵⁷² Em 7 de dezembro de 1965, o vereador Erondy Silvério encaminhou ao Juiz de Menores da Capital, e também ao diretor-presidente do Canal 12, o seguinte ofício: “Cumpr-me comunicar que em Sessão Plenária ontem realizada, este Legislativo Municipal recebeu proposição de autoria do Vereador Fabiano Braga Côrtes, do seguinte teor: ‘Requeiro à Mesa, na forma regimental, oficie-se à direção da TV Paranaense Canal 12 e TV Paraná Canal 6, formulando apelo no sentido de que determinadas programações sejam tiradas do ar, em respeito à moralidade e por se tratar de uma verdadeira afronta à sociedade curitibana. Outrossim, uma vez aprovada, seja dado ciência da decisão da Casa ao Juizado de Menores da Comarca desta Capital, afim de que S. Excelência, o Meretíssimo Juiz se digne tomar as providências cabíveis.’” (ofícios de n.º 771/65 772/65, expedidos pela Câmara Municipal).

programas escolhidos por adultos, sendo aconselhável que se discutisse tudo o que aparecia no vídeo. Era terminantemente proibido criança ver programação de adulto.⁵⁷³

Segundo Guimarães, muitos pediatras dos Estados Unidos, Inglaterra e Alemanha apontavam a televisão como causadora de problemas de saúde infantil, como asma, cólicas intestinais, perturbações do crescimento e epilepsia. Por isso, muitos médicos teriam proposto a criação de unidades hospitalares exclusivas para as “vítimas das doenças de TV”. Além disso, tais pacientes apresentavam, não raramente, “alterações diversas, como vocabulário reduzido ao extremo, dificuldade de locução, falta de imaginação e, muitas vezes, até incapacidade de sentimentos mais fortes e mais profundos”. Cabia aos pais encontrarem algo positivo na TV, como forma de educação e entretenimento. Nesse sentido, eles não podiam confiar nas emissoras, “ocupadas demais com o lucrativo comércio pelo vídeo”. Considerando cada criança, individualmente, cabia “aos adultos reduzir os efeitos maléficos da televisão, orientando os filhos diante do vídeo, a começar pela seleção dos programas e o número de espetáculos diários, segundo a formação mental e emocional das crianças”.⁵⁷⁴

Verifica-se, pois, que desconfianças em relação ao novo, mais uma vez, foram além do medo de danos físicos. Em outras épocas, também se acreditava que certas novidades podiam influenciar, negativamente, comportamentos, desvirtuar relações e comprometer a formação de crianças e jovens. Em 1910, por exemplo, o cronista Nestor Victor mostrara sua preocupação com a influência dos cinemas e fonógrafos, cuja expansão pelo país era fato consumado, sendo que, em qualquer lugar, era possível encontrar pequenas e “mal aparelhadas” empresas explorando o “ramo das fitas”. Ele observou que, onde o cinema e o fonógrafo eram as únicas, ou talvez as principais opções de lazer – e, portanto, na ausência de outros parâmetros –, eles podiam sugerir até mesmo imoralidades e crimes. No entanto, bem utilizados, representavam “utilíssimos instrumentos de educação popular, levando até o deserto e às mais longínquas paragens (principalmente falando-se dos cinemas), uma viva, quase que miraculosa noção das grandes cidades, e não só destas como de todos os pontos curiosos do globo, de todos os objetos que merecem ser vistos onde quer que se achem”.⁵⁷⁵

⁵⁷³ PANORAMA. Curitiba: v. 16, n. 167, abr. 1966, p. 9.

⁵⁷⁴ Id.

⁵⁷⁵ SANTOS, **Terra do futuro...**, p. 122.

Pensamentos semelhantes ocorreram, no Paraná. A televisão foi apontada como uma das causas da criminalidade entre a juventude. O psiquiatra e professor de Medicina Legal da Universidade do Paraná, Napoleão Teixeira, apontou 14 fatores que contribuíam para a criminalidade juvenil, dentre os quais, o cinema, o rádio e a má televisão. Para falar da televisão, e sem explicar o que entendia por má televisão, reportou-se a um autor americano, Drew Pearson, que analisou a delinquência juvenil em seu país, no decênio de 1950 a 1960: “foi um decênio (...) que presenciou o auge da delinquência juvenil, sem que nada se fizesse para reformar os programas de televisão, que levam o crime e a violência aos lares, durante 8 a 10 horas por dia...”.⁵⁷⁶ Não imaginava, o professor, o nível de violência que, em poucas décadas, seria constante no cotidiano das grandes cidades brasileiras. No Paraná, apesar de sua advertência, a televisão era muito bem comportada, possuindo, inclusive, programas de orientação espiritual, como *Um Lugar ao Sol*, no Canal 6, com o padre Emir Caluf, que passava uma mensagem de vida e de renovação espiritual para os telespectadores de todos os credos.⁵⁷⁷

Apesar de receios quanto aos efeitos da TV sobre a saúde física e psicológica, e, por vezes, alguma indignação quanto a um ou outro programa ou cena mais ousada, a televisão logo ocupou lugar de destaque na vida cotidiana. Como o rádio, também ela trouxe uma parcela do mundo para dentro de casa, ao apresentar notícias e outros modos possíveis de convivência social. Por sua influência, hábitos rotineiros se modificaram, novos padrões estéticos foram adotados e muitos produtos, veiculados na TV, se tornaram mais conhecidos e consumidos. O interesse em novidades sobre a programação e a vida dos artistas motivava a leitura da coluna de TV, publicada nos jornais da cidade, e da revista TV Programas. Nessa época, a nova organização de cômodos e móveis, no espaço doméstico, é sinal da importância que a televisão assumiu na vida da população.

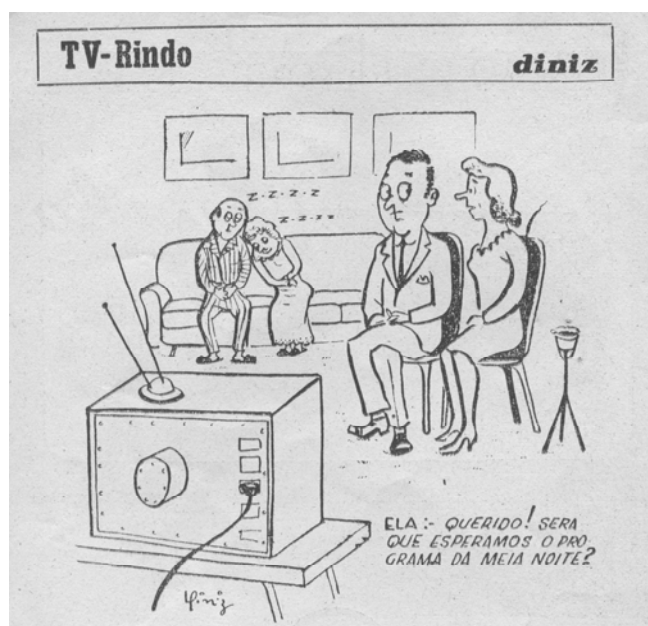
Ao contrário do rádio, que podia ser ouvido por toda a casa e que por isso não exigia local diferenciado para sua instalação, a televisão precisava de espaço apropriado. Como, além de ouvida, a TV precisava ser vista, tornaram-se necessárias adaptações e mudanças para acomodar, de forma adequada, e por longo tempo, vários telespectadores diante de um receptor. No início da TV, surgiu uma nova forma de sociabilidade, representada pela reunião diária da família e vizinhos para assistirem a programação. Aos televisinhos, nem sempre convidados, uniam-se parentes, amigos e os que pediam licença

⁵⁷⁶ PANORAMA. Curitiba: v. 12, n. 121, jun. 1962, p. 65.

⁵⁷⁷ TV PROGRAMAS. Curitiba: n. 160, 8 jun. 1964.



O surgimento dos televisinhos criou situações inusitadas, retratadas, com humor, na revista TV Programas.



para, durante algum tempo, desfrutar da novidade, mesmo que fosse de fora da casa, pela janela. O que se perdia em sossego, transformava-se em prestígio social.

Assim, os espaços domésticos foram reorganizados com o surgimento da televisão. A começar pelo mobiliário, exigindo dos *designers*, moveleiros e decoradores novas propostas que valorizassem a necessidade de conforto. Nos projetos de casas e apartamentos, começaram a surgir espaços diferenciados. Nos imóveis mais requintados, além da sala de visita e de jantar, criou-se a sala de estar, ou sala íntima, propícia para abrigar o televisor; em outros, mais simples e funcionais, diminuiu a área de copa e cozinha, e fundiram-se as salas de visitas e de jantar; nas moradias populares, além dos quartos, a sala ampliou suas funções, com atividades superpostas: de estar, de lazer e de serviço.

É o arquiteto e professor Carlos Lemos quem explica a participação da TV nessas mudanças do espaço doméstico: “A televisão uniu a sala de jantar à sala de estar e, nisso, outra modernidade na arquitetura domiciliar. Foi o fim definitivo da sala de visitas como unidade da habitação e também o desaparecimento da copa, a grande copa como local de reunião da família. A copa do velho rádio. (...) Agora, dois ambientes, o de estar à-toa e tomar refeições e o da televisão”.⁵⁷⁸

Na década de 1960, quando a arquitetura de muitas casas se inspirou em Brasília, a tradicional varanda perdeu significado. Como observam os arquitetos Francisco Salvador Veríssimo e William Seba Mallmann Bittar, a televisão permitiu à família, naquela época, “olhar para fora, ver o mundo e dispensar um pouco a paisagem. Panos de vidro e amplos janelões serão guarnecidos por pesadas cortinas de densos e escuros tecidos”.⁵⁷⁹ Já não era preciso vivenciar intensamente a paisagem real, pois ela era oferecida, como imagem, na telinha. Bastava fechar cortinas para que a luz, atravessando modernos janelões, não tirasse a visibilidade da tela de TV: além da paisagem do jardim ou da rua, descortinava-se o mundo.

Num processo de valorização econômica de imóveis, logo se tornou importante, em novos projetos arquitetônicos, a existência de espaço para abrigar, confortavelmente,

⁵⁷⁸ LEMOS, Carlos. **História da casa brasileira**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 1996. p. 72.

⁵⁷⁹ VERÍSSIMO, F. S.; BITTAR, W. S. M. **500 anos da casa no Brasil**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999. p. 43.

telespectadores e televisor – importância tão marcante quanto a presença da garagem, quando os automóveis começaram a se tornar acessíveis a mais gente.⁵⁸⁰

Com o tempo, a TV se deslocou para além da sala, invadiu os quartos e se instalou ao pé da cama, em bancadas e, depois, em suportes de parede especialmente desenhados, dividindo espaço com aparelhos de som. Os dormitórios, territórios de descanso e intimidade, tornaram-se também ambientes de lazer e de estudo. Como ensina Carlos Lemos, “a casa seria fragmentada em várias zonas de estar de uso exclusivo, atreladas a uma zona de lazer e comer comunitária. (...) Novos hábitos emanados de uma nova tecnologia que alterou fundamentalmente os meios de comunicação”.⁵⁸¹

A importância que a televisão assumiu no lar representou também certa ruptura no uso do espaço externo. Se houve um tempo em que era comum vizinhos contarem casos junto ao portão, ou trazerem suas cadeiras para a frente das casas, no fim do dia, para uma longa conversa, com a TV esse hábito desapareceu, pois ela atraiu as pessoas para o interior do lar, proporcionando-lhes, além das novidades do dia, lazer imediato. Como escreve a geógrafa Ana Fani Alessandri Carlos, a televisão “parece imperar no espaço doméstico, organizando o tempo do lazer que se realiza como a negação do espaço exterior. Reforça os limites entre o dentro e o fora, marcando o tempo das relações sociais”.⁵⁸²

Uma vez iniciadas as transmissões de televisão em Curitiba, aos poucos, ocorreu processo semelhante ao havido em outras cidades, ou seja, as casas tiveram seus cômodos e móveis reorganizados de modo a acomodar os telespectadores que, desde o período experimental do Canal 12, no final da década de 1950, vinham prestigiando a televisão local. Assim, a TV foi, lentamente, formando seu público. Se, no início, ela era vista com alguma reserva, em poucos anos consolidou-se também no Paraná.

No início, a televisão brasileira enfrentou várias dificuldades: ao contrário do que ocorrera em outros países, não contou com uma indústria cinematográfica que lhe fornecesse subsídios e profissionais experientes. Desse modo, no Brasil, a TV se constituiu a partir da experiência do rádio, do teatro e do circo, gerando uma televisão ao vivo em

⁵⁸⁰ Afirmam Veríssimo e Bittar, em **500 anos da casa no Brasil**, p. 81: “As casas devem ter como elemento fundamental a garagem, de preferência à vista da rua, pois o carro, como a bela casa moderna projetada por um profissional liberal, ou mesmo construída por algum mestre-de-obras experiente, é um símbolo de ascensão social”.

⁵⁸¹ LEMOS, **História da casa...**, p. 73.

⁵⁸² CARLOS, Ana Fani Alessandri. Espaço-tempo na metrópole: a fragmentação da vida cotidiana. São Paulo: Contexto, 2001, p. 238.

busca de *know-how*, de equipamentos eficientes e de mão-de-obra preparada para funções específicas. Se, por um lado, na década de 1950, as Associadas estabeleceram um padrão de programação, outras emissoras, como a Excelsior e a Record, vieram com propostas diferenciadas.

Como se sabe, no Brasil, a televisão foi criada e estruturada como forma de entretenimento, absorvendo tanto elementos do rádio, como da nossa cultura popular e da norte-americana, marcante na música veiculada nas rádios e nos filmes exibidos no país dos anos de 1950. Assim, compunham a programação das emissoras brasileiras entrevistas, shows de variedades, programas de auditório e teleteatros – e também os filmes e seriados americanos. Como entretenimento, a televisão devia ser vista, também, distraidamente, o que justificava sua linguagem fragmentada, direta, onde tudo deve ser dito e percebido no tempo mínimo.

Além disso, como explica o jornalista Sérgio Mattos, “desde o seu início, a televisão brasileira se caracterizou como veículo publicitário, seguindo o modelo comercial norte-americano”⁵⁸³ – ou seja, a televisão brasileira sempre foi comercial, vinculada aos anunciantes, mesmo que, no início, muitas emissoras estivessem ligadas a empresas, como as de rádio, que lhes garantiam certa estabilidade econômica (como a TV Paranaense, da Organização Nagibe Chede, e a TV Paraná, dos Diários e Emissoras Associados). Uma vez que a televisão nasceu voltada para o mercado, como potencial produtora de cultura de massa, por muito tempo não constituiu tema que merecesse estudos apurados.

A respeito da antiga forma de fazer televisão no Brasil, situada, temporalmente, entre 1950 e 1970, Maria Rita Kehl fala de certa fluidez que permeava todo o processo – processo esse anterior ao surgimento do modelo de organização e produção consubstanciado na Rede Globo, que se tornou parâmetro de eficiência na indústria cultural que, vigorosamente, se expandia e se consolidava no país. Segundo a autora, “talvez a TV tenha sido muito mais criativa, muito mais solta, nos vinte anos anteriores, quando tudo estava por ser inventado e não havia modelos prontos”.⁵⁸⁴

Certamente, aquele foi um tempo em que, na televisão brasileira, tudo estava por ser feito, e a criatividade tinha espaço para driblar a precariedade. Quando não era possível adquirir algum equipamento, inventava-se algo parecido. Ao errar um movimento de

⁵⁸³ MATTOS, *História da televisão...*, p. 70.

⁵⁸⁴ KEHL, Maria Rita. Um só povo, uma só cabeça, uma só nação. CARVALHO, Elisabeth. KEHL, M. Rita. Ribas, S. Naves. **Anos 70: TV**. Rio de Janeiro: Europa, 1979-80. p. 5.

câmera, descobria-se como fazer um corte ou trabalhar um plano. Não tendo as câmeras jogo de lentes para produzir o *zoom*, este era obtido quando o operador subia degraus de uma escada. Na programação ao vivo, era exigida sincronia perfeita de todos os participantes para evitar erros, fatalmente apreendidos por uma das câmeras diretas – erros esses que, antes do videoteipe, não podiam ser corrigidos e tudo ficava “por conta da presença de espírito dos profissionais”.⁵⁸⁵ Utilizando grandes e pesadas câmeras, era preciso atenção para manobrá-las, para não tropeçar no emaranhado de fios, não apoiar o corpo no pano preto que fazia o fundo do cenário, nem se aproximar demais da *girafa*, o imenso microfone deslocado pelo estúdio.

Radialistas transformados em apresentadores e atores de teatro fazendo televisão precisavam adaptar voz e gestos à nova linguagem.⁵⁸⁶ No estúdio, o tempo foi assumindo significado próprio – o tempo necessário para ajustar o cenário e o figurino, o tempo da apresentação ao vivo, o tempo do comercial, o tempo de espera pelo próximo programa – tempo percebido em todas as suas frações. A ele atribuíram-se novo significado e valor: o tempo da televisão, comprometido com o público, ao qual se agregou valor econômico.

Para as emissoras criadas no Brasil, a partir de 1950, tão ou mais importantes que a programação eram as questões técnicas que exigiam soluções e que interferiam diretamente na produção dos estúdios. Como a televisão brasileira surgiu poucos anos depois das emissoras norte-americanas e européias, não contou com modelos prontos que servissem de guia tanto para a implementação da nossa TV como para suas atividades cotidianas de produção.⁵⁸⁷

Sendo as estações de televisão autônomas (ainda que muitas pertencessem às Emissoras Associadas), eram elas mesmas que resolviam seus problemas, inclusive os de ordem técnica, o que exigia investimentos e formas de gerenciamento capazes de atrair verbas publicitárias. Isso significa que, mesmo fora do eixo Rio-São Paulo, a TV precisava gerar capitais para se tornar viável.

⁵⁸⁵ SIMÕES, TV à Chateaubriand..., p. 51.

⁵⁸⁶ “Havia uma preocupação em introduzir a voz branca em oposição às inflexões da voz do rádio-teatro, em se produzir uma imagem ‘sem contrações musculares’ em contraposição ao modelo do teatro.” (Trecho de depoimento de Vida Alves, Gianfrancesco Guarnieri, Walter Durst; reproduzido por Renato Ortiz em **A moderna tradição brasileira**, p. 98.) Voz branca é a voz leve e sem vibrato, como explicam os dicionários.

⁵⁸⁷ Durante as décadas de 1920 e 1930, na Europa e nos Estados Unidos, foram realizadas muitas experiências com televisão. A incorporação de uma nova tecnologia, a válvula orthicon, que equilibrava a luz e melhorava a qualidade técnica da imagem, a partir de 1940 habilitou a TV a ganhar mundo com um sistema totalmente eletrônico.

A autonomia dos canais de televisão refletia-se, então, na programação levada ao ar. Além dos programas e comerciais ao vivo, com patrocínio local, as emissoras negociavam a compra do direito de exibição de seriados, desenhos e filmes, em geral norte-americanos, que ajudavam a compor a programação e, muitas vezes, o patrocinador já enviava sua propaganda pronta para ser exibida.⁵⁸⁸

É possível afirmar, então, que, no Paraná, vencendo dificuldades, e com os equipamentos que se pôde adquirir na época, foi ao ar, em período experimental, a TV Paranaense. Fundada por homens do rádio, com pouca orientação técnica sobre TV, na prática se aprendeu a operar equipamentos e a administrar o empreendimento. Na TV Paraná, não obstante algumas facilidades técnicas e artísticas, por se tratar de uma Emissora Associada, os dilemas, as lutas e a história cotidiana foram parecidos. Para as duas emissoras, os primeiros anos foram de muito trabalho, e elas se viram na contingência de desenvolver, nas atividades do dia-a-dia, um modo próprio, paranaense, de fazer televisão. Na tentativa de suprir deficiências e na ausência de equipamentos, inventava-se até mesmo engenhocas, como aconteceu na TV Paranaense, com o *gray-tellop*, para projeção de opacos, e na TV Paraná, com as traquitanas.

Conclui-se, portanto, que, no Paraná, os primeiros anos foram de luta para obtenção de equipamentos e de local adequado para a instalação de emissora de TV. Também foi a época de formação do público telespectador e de convencimento de futuros patrocinadores para que acreditassem na potencialidade da TV como veículo de comunicação.

Ademais, até 1965, quando os equipamentos de videoteipe chegaram às emissoras curitibanas, com exceção de séries e desenhos, toda a programação era ao vivo. Fazer televisão local, nessa época, significou, entre outras coisas, o surgimento de um conjunto de profissionais diferenciados – artistas, apresentadores, garotas-propaganda, produtores e cenógrafos, entre outros – gente que saiu do anonimato e que, no imaginário popular, passou a integrar um mundo à parte, com um tempo e espaço próprios, onde o simples viver transformava-se em notícia.

Artistas e personagens, despertando emoções, fantasias e desejos, passaram a fazer parte do cotidiano dos telespectadores que, ansiosos, acompanhavam a programação diária na telinha. A televisão, e não mais o rádio, criava e apresentava as estrelas curitibanas, assim reconhecidas pelo público. Era o estrelato local que dava vida à televisão curitibana.

⁵⁸⁸ PRIOLLI, Gabriel. Antenas da brasilidade. **A TV aos 50**: criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000. p. 16-18.

A importância dessa “elite sem poder” ou “elite irresponsável” é explicada por Umberto Eco. Ele parte do pressuposto de que em todas as sociedades existem personagens que detêm certos poderes distintos dos poderes das elites religiosas, políticas e econômicas, e cujo comportamento tem grande influência na vida da comunidade. Sem qualquer poder institucional, essas pessoas não são chamadas a responder por seus atos e gestos diante do público, que, por sua vez, as toma como modelos de comportamento. Com seu carisma, esses astros influenciam as mudanças de valores e as decisões éticas da massa que com eles se identifica. A figura do astro faz sucesso porque resume, em si, desejos que estão presentes no imaginário do público. Então, ao assumir determinada tendência, mais do que outras, ele garante a essa tendência, uma idéia de legitimidade e exemplaridade.⁵⁸⁹

Como vinham fazendo as demais emissoras de televisão do país, também as curitubanas se viram na contingência de atualizar suas máquinas e equipamentos, adaptando-se às mudanças trazidas pela década de 1960. Dentre as novidades, o videoteipe logo representou uma alternativa aos programas ao vivo e importante apoio técnico para a elaboração da programação veiculada pelas recém-criadas redes de exibição de programação, surgidas no Rio e em São Paulo. Desse modo, e em detrimento dos profissionais e artistas paranaenses, se tornou economicamente mais viável a produção em VT do eixo Rio-São Paulo, embora não tivessem maior identificação com a nossa cultura.

Somando-se a tudo isso o fato de que informações e notícias chegavam com atraso, e que o golpe militar contara com apoio, direto ou tácito, de grande parte da sociedade local, inclusive dos que detinham os meios de comunicação, pode-se imaginar que não havia propriamente interesse em apoiar ou divulgar, de forma eficiente, os movimentos que, em cidades como São Paulo, Rio de Janeiro e mesmo Salvador, questionavam o que acontecia no país e renovavam o panorama cultural brasileiro. Desse modo, a televisão curitubana manteve certo distanciamento do que ocorria no país. Seu objetivo era oferecer, à família curitubana, programas de bom nível, como, por exemplo, musicais e teleteatros. Como entretenimento, e envolvida com questões de ordem prática, a televisão paranaense não estava, portanto, muito interessada nas discussões culturais que na década de 1960 incendiavam o país.

Com o surgimento das redes de televisão, foi instituída uma programação única, padronizada e apresentada no mesmo horário em todo o país: o público, antes regional, se

⁵⁸⁹ ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. Tradução: Pérola de Carvalho. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

tornou nacional. A produção curitibana, que já vinha definhando desde 1965, sofreu o golpe de misericórdia. Essa ruptura, no entanto, não se relacionou apenas às questões técnicas, mas ao imaginário local: as estrelas curitibanas perderam o espaço de que dispunham na televisão, substituídas por nomes de projeção nacional e que tiveram sua imagem associada a produtos de indústrias que disputavam importantes segmentos do mercado brasileiro: fonográfico, editorial, de moda e outros. As temáticas regionais e a cultura local foram diluídas na programação nacional. Os poucos programas que continuaram a ser produzidos no Paraná passaram a ter importância secundária e apresentaram queda de audiência. Encerrava-se, na televisão do Paraná, uma fase que revelara grandes talentos, cujas ações e decisões cotidianas imprimiram feições próprias à televisão paranaense da época.

Mais do que lembranças, os artigos de jornais e revistas, assim como os depoimentos de quem participou da criação e dos primeiros tempos da TV paranaense, revelam um certo sentido do que foi a televisão paranaense na década de 1960. São imagens recorrentes, recriadas a partir de idéias como as de pioneirismo, ineditismo, criatividade, tenacidade e dedicação absoluta dos que construíram a TV – que, somadas a outras, delineadas ao longo do tempo, fazem com que esse passado seja reconhecido, em grande medida, por suas representações. Não que essas qualidades não tenham sido importantes para a superação de uma série de dificuldades, problemas e desafios dos primeiros tempos – elas não foram exclusivas dos que se dedicaram à TV paranaense. De modo geral, estiveram presentes nos primeiros tempos de toda a televisão brasileira, pois, comparados aos recursos técnicos atuais, os da época eram infinitamente menos sofisticados. Além disso, era na prática que se conhecia e aprendia a trabalhar em funções muito novas no mercado de trabalho brasileiro. Em comum, a vontade e a certeza de fazer algo novo e a sensação de viver numa época de novidades.

É essa televisão dos primeiros tempos, em que a experiência e o conhecimento de cada um dos que ajudaram a construir as emissoras merecem destaque, que serve de substrato para os livros de memória, publicados sobre o tema. São depoimentos e memórias, em geral referentes a São Paulo e ao Rio de Janeiro, que revelam que as emissoras implantadas no país, nas décadas de 1950 e 1960, tiveram trajetórias parecidas. Ao se reportarem às dificuldades cotidianas, às lutas para permanecerem no ar, à programação, à adoção de novas tecnologias, às dificuldades de gerenciamento e ao avanço

da indústria cultural (também em fase de afirmação e expansão), os testemunhos acabam revelando as peculiaridades locais. Esses são, portanto, assuntos recorrentes nos livros, textos e *sites* dedicados à memória da televisão no Brasil, especialmente quando abordam o período anterior a 1970. Apesar das várias publicações posteriores ao primeiro cinquentenário da televisão brasileira, ainda são muito escassos os depoimentos e escritos sobre as inúmeras emissoras implementadas pelo país, principalmente nas décadas de 1950 e 1960, e poucos os documentos preservados. Há, portanto, uma grande lacuna na história das antigas emissoras, de modo que os memorialistas tentam fazer, à sua maneira, o registro do que consideram importante.

Em “Era uma vez ... a televisão”, João Lorêdo sintetiza o espírito que leva alguém a escrever suas memórias. “Uma das razões que me levaram a relatar a caminhada de 49 anos na televisão brasileira é o fato de poder, ao mesmo tempo, e em razão dessa minha trajetória, mencionar aqueles que trilharam ao meu lado esse caminho, possibilitando assim que sejam lembrados e não fiquem perdidos na poeira do tempo. São pessoas e fatos importantes que fizeram e fazem a história da TV brasileira.”⁵⁹⁰

Os memorialistas visam, pois, preservar, de alguma forma, a memória da TV brasileira, que desaparece, como se sabe, por falta de registro e de sistematização de fontes, dispersas entre acervos particulares e de novas empresas de telecomunicações. Muitos desses homens de televisão são antigos diretores, apresentadores e técnicos, interessados em contar a trajetória das emissoras onde trabalharam, numa época em que, para resolver problemas cotidianos, tinha grande importância a iniciativa individual.

Assim, quando alguém se dispõe a contar algo, é a experiência pessoal que dirige a narrativa, circunscrita à percepção do autor. Sem dúvida, como testemunhos ilustrados por fotos, em geral inéditas, esses livros têm seu valor. Ao contar o que presenciou e o que observou, o autor não deixa, entretanto, de elaborar a memória do que ele gostaria que fosse lembrado, a história *verdadeira*, passada a limpo, na qual ele também está inserido, a memória pela qual também será lembrado. De qualquer forma, em textos fragmentados, assim como em depoimentos, publicados ou não, os *pioneiros* (como gostam de ser reconhecidos) fornecem indicações para análises mais abrangentes, que escapam aos interesses e objetivos do narrador.

⁵⁹⁰ LOREDO, op. cit., p. xi.

Realmente, houve época em que a televisão foi considerada tema irrelevante para a atenção de historiadores – não era objeto suficientemente digno de estudo. Assim, no Brasil, até o final da década de 1970, os historiadores estiveram ocupados com temas considerados maiores: a história econômica e o materialismo histórico, teorias da dependência, ciclos econômicas, escravidão colonial, ocupação do território nacional, formação social brasileira, proletariado, campesinato, movimentos sindicais e estudos demográficos, entre outros. Entretanto, na década de 1980, ampliando o horizonte historiográfico, novos objetos de pesquisa ganharam espaço: questões de gênero, vida privada, urbanização, história do cotidiano – e, nesse contexto, a história do rádio e da televisão.

Constatou-se, então, a complexidade da história da televisão brasileira, pois as emissoras, em funcionamento em diversas regiões do país, mantiveram-se locais até a criação das redes por satélite, em operação no início da década de 1970. Assim, em razão de existirem tantas histórias locais quantas eram as emissoras, transformou-se em desafio escrever a história dos primeiros vinte anos da TV brasileira. Muitos dos antigos profissionais de televisão consideram que, apesar de características comuns, há uma história da televisão em São Paulo, outra no Rio de Janeiro, outra em Belo Horizonte, e assim por diante. “Existem as peculiaridades que só serão contornadas com o processo de desenvolvimento da TV em direção a um sistema de difusão nacional”, o que se efetivou com a implantação das redes de telecomunicações, que impuseram, “na prática, um dialeto televisivo único, exprimindo uma ordem supra-regional”.⁵⁹¹ Desse modo, a padronização das emissoras afiliadas às redes, e da programação exibida simultaneamente em todo o território nacional, representou o golpe final para quem sonhava em reanimar alguma produção local, que pudesse competir com a programação principal.

Sem dúvida, a televisão que emergiu na década de 1970 rompeu com o antigo modo de fazer televisão. Além disso, o Brasil da década de 1970 já se distanciara muito do país que tinha sido vinte anos antes. Daquela década em diante, a nova forma de fazer televisão foi constantemente aperfeiçoada, para atingir público sempre maior, mesmo nos locais mais remotos, e garantir mercado, no exterior, para a produção televisiva brasileira.⁵⁹² São justamente a complexidade e a importância que a nova televisão assumiu

⁵⁹¹ SIMÕES, TV à Chateaubriand..., p. 35.

⁵⁹² Com o rádio e a televisão, bens culturais começaram a ter mais espaço no mercado. Passaram a ter importância a produção editorial e de discos, enquanto a publicidade assumiu importante papel. Com a

ao longo dos anos que explicam o grande interesse que leva muitos autores a analisá-la, em abordagens diferenciadas, que buscam explicar sua inserção na indústria cultural contemporânea e seu papel na vida dos brasileiros.

Depreende-se, portanto, que não se pode ignorar a televisão brasileira das décadas de 1950 e 60, e que os estudos precisam ir muito além dos simples relatos de memória. Isso é importante para ampliar nosso entendimento do Brasil do pós-guerra aos anos 1970. Assim sendo, escrever sobre a televisão brasileira da década de 1970 não é “praticamente escrever sua história”, como afirmou Maria Rita Kehl – na televisão que a antecedeu existem inúmeros meandros e histórias a desvendar. Foi com o intuito de colaborar para o conhecimento da primeira fase da televisão brasileira que se concretizou o presente trabalho de pesquisa, na esperança de que ele sirva de subsídio para outras pesquisas, discussões e abordagens.

Essa televisão brasileira, instituída em 1950, e que a partir de então se disseminou pelo país, sem dúvida surgiu como vigoroso ícone da modernidade representada pelo breve século XX, que, segundo Hobsbawm, se estendeu de 1914 a 1991, e que continha, em si, os indícios e germens de um outro tempo. Com as revolucionárias tecnologias criadas e aperfeiçoadas no decorrer daquele século, e que se disseminaram pelo mundo, propiciou-se um desenvolvimento científico e tecnológico sem precedentes, formador de novo substrato material, que dá sustentação ao século XXI, cujos rumos têm despertado os mais complexos questionamentos, neste mundo novo que se descortina dia após dia.

política de modernização das telecomunicações, iniciada em 1965, o país preparava-se para instalar redes nacionais de rádio e televisão e criava condições para o desenvolvimento da indústria cultural, consolidando-se o mercado de bens culturais. A indústria cinematográfica nacional se fortaleceria a partir da década de 1970. Cultura passava a ser vista sob a ótica de investimento comercial. (ORTIZ, **A moderna...**, p. 113, 117, 118, 165).

Para Horkheimer e Adorno, autores que desenvolveram o conceito de indústria cultural, a produção industrial de bens culturais ocorre num movimento global de produção da cultura como mercadoria. Essa mercadoria é produzida com a mesma racionalidade técnica e planejamento administrativo que existe nas indústrias que fabricam qualquer outro bem. Com sua produção em série, padronizada, e em larga escala, a indústria cultural gera cultura de massa. A racionalidade técnica, presente nas mercadorias da indústria cultural, faz com elas representem a decadência da cultura: transformado em mercadoria, o ato cultural perde sua função crítica e a experiência estética e cultural propriamente ditas. Para Francisco Rüdiger, professor da UFRGS, o conceito de indústria cultural categoriza o processo de transformação da cultura em mercadoria, em cujo contexto os meios de comunicação representam simplesmente o momento da circulação”. (RÜDIGER, Francisco. **Introdução à teoria da Comunicação**. São Paulo: Edicon, 1998, p. 80).

Assim, os meios de comunicação representados pelo rádio e pela televisão se tornariam, propriamente veículos de comunicação de massa, no Brasil, a partir da década de 1970. Até lá, houve um longo percurso, palmilhado primeiro pelo rádio, e depois partilhado com a televisão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARACHO, Maria Luiza Gonçalves. **Em preto e branco, o início da televisão em Curitiba**. Curitiba: Factum/Travessa dos Editores, 2006.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**: o pintor da vida moderna. (org. Teixeira Coelho). 3 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. – (Coleção Leitura).

BENJAMIN, Walter. Crise do romance. **Documentos de cultura, documentos de barbárie**: escritos escolhidos/ seleção e apresentação Willi Bolle; tradução Celeste H. M. Ribeiro de Sousa... [et al.]. – São Paulo: Cultrix; Ed. da Universidade de São Paulo, 1986.

_____. Experiência e Pobreza. **Documentos de cultura, documentos de barbárie**: escritos escolhidos/ seleção e apresentação Willi Bolle; tradução Celeste H. M. Ribeiro de Sousa... [et al.]. – São Paulo: Cultrix; Ed. da Universidade de São Paulo, 1986.

_____. Experiência e pobreza. **Magia e técnica, arte e política**./ Walter Benjamin; trad. Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. – São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. **Magia e técnica, arte e política**./ Walter Benjamin; trad. Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. – São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. Sobre o conceito da História. **Magia e técnica, arte e política**./ Walter Benjamin; trad. Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. – São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENVENUTTI, Alexandre Fabiano. **As reclamações do povo na belle époque**: a cidade em discussão na imprensa curitibana (1909-1916). Dissertação de Mestrado, 2004.

BRANDÃO, Ângela. **A fábrica de ilusão**: o espetáculo das máquinas num parque de diversões e a modernização de Curitiba. 1905-1913. Curitiba: Prefeitura Municipal de Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1994.

BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. **Uma história social da mídia**: de Gutenberg à Internet. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BUCCI, E. **Brasil em tempo de TV**. São Paulo: Boitempo, 1997.

CALABRE, Lia. **A era do rádio**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. (6ª reimpressão: 2006)

CAPARELLI, Sérgio. **Comunicação de massa sem massa**. 3 ed. São Paulo: Summus, 1986.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. **Espaço-tempo na metrópole**: a fragmentação da vida cotidiana. São Paulo: Contexto, 2001.

CÔRTEZ, Carlos Danilo Costa. **O Diário do Paraná na imprensa e sociedade paranaenses**. Curitiba: Editora Paranaense, 2000.

COSTA, Ângela Marques da; SCHWARCZ, Lília Moritz. **1890-1914: no tempo das certezas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. – (Virando séculos)

DANIEL FILHO. **O circo eletrônico: fazendo TV no Brasil**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

DARNTON, Robert. Rede de intrigas. FOLHA DE SÃO PAULO. Mais! São Paulo, 30 jul. 2000.

_____. As notícias em Paris: uma pioneira sociedade da informação. **Os dentes falsos de George Washington: um guia não convencional para o século XVIII**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Cinema 2 / Gilles Deleuze; trad. Eloísa de Araújo Ribeiro; revisão Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. Tradução: Pérola de Carvalho. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

FANUCCHI, Mario. **Nossa próxima atração: O Interprograma no Canal 3**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 6.ed. São Paulo: Edusp, 1999.

FERRARA, Lucrecia D'Alessio. **Os significados urbanos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (Edusp): Fapesp, 2000. – (Acadêmica; 31).

FOLLIS, Fransérgio. **Modernização urbana na belle époque paulista**. São Paulo: Unesp, 2004.

GRILLO, Maria Ângela de Faria. História em verso e reverso. REVISTA DE HISTÓRIA DA BIBLIOTECA NACIONAL. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, ano 2, n. 13, out. 2006

HAMBURGER, Esther. Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano. **História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v. 4, p. 439-487.

HARDMAN, Francisco Foot. **Trem fantasma: a ferrovia Madeira-Mamoré e a modernidade na selva**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

HOBBSAWM, Eric. **A era dos impérios: 1875-1914**. 3.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

_____. **Era dos extremos: o breve século XX; 1914-1991**. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

IPARDES. **O Paraná reinventado: política e governo**. Curitiba: 1982.

JAMBEIRO, Othon. **A TV no Brasil no século XX**. Salvador: EDUFBA, 2001.

JAMUR JR. **Pequena história de grandes talentos: os primeiros passos da televisão no Paraná**. Curitiba, 2001.

JORNAL NACIONAL: a notícia faz história / Memória Globo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

KEHL, Maria Rita. Um só povo, uma só cabeça, uma só nação. CARVALHO, Elisabeth. KEHL, M. Rita. Ribas, S. Naves. **Anos 70: TV**. Rio de Janeiro: Europa, 1979-80.

LEMOS, Carlos. **História da casa brasileira**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 1996.

LORÊDO, João. **Era uma vez... a televisão**. São Paulo: Alegro, 2000.

MATTOS, Sérgio. **História da televisão brasileira: uma visão econômica, social e política**. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

MAZÂNEK, Renato. **Ao vivo e sem cores: o nascimento da televisão do Paraná**. Curitiba: Guiatur, 2004.

MELLO, João Manuel Cardoso de. NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. **História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v. 4, p. 559-658.

MENDONÇA, Maí Nascimento. Nas ondas do rádio. BOLETIM INFORMATIVO DA CASA ROMÁRIO MARTINS. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, v. 23, n. 115, dez. 1996.

MORAIS, Fernando. **Chatô, o rei do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

MOREIRA, Sonia Virgínia. No ar, uma paixão nacional. NOSSA HISTÓRIA. Rio de Janeiro: Vera Cruz, ano 3, n. 36, out. 2006.

MOYA, Álvaro. **Glória in Excelsior: ascensão, apogeu e queda do maior sucesso da televisão brasileira**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

OLIVEIRA, Dennison. **A política do planejamento urbano: o caso de Curitiba**. Campinas, 1995. Tese. UNICAMP.

OLIVEIRA, Lúcia Maciel Barbosa de. **“Nossos comerciais, por favor!” : a televisão brasileira e a Escola Superior de Guerra: o caso Flávio Cavalcanti**. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001.

ORTIZ, Renato. **Cultura e Modernidade**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1999.

PATERNOSTRO, Vera Íris. **O texto na TV: manual de telejornalismo**. Rio de Janeiro: Campus, 1999.

PAZ, Francisco Moraes. **Na poética da História: a realização da utopia nacional oitocentista**. /Francisco Moraes Paz. – Curitiba: Ed. da UFPr, 1996.

PRIOLLI, Gabriel. **Antenas da brasilidade**. A TV aos 50: criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

PROST, Antoine. Fronteiras e espaços do privado. **História da vida privada: da Primeira Guerra a nossos dias**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, v. 5, p. 13-153.

PUPPI, Ildefonso. A Cidade Paranaense: a evolução urbana. Paraná. Governo do Estado. **ÁLBUM DO 1º CENTENÁRIO DA EMANCIPAÇÃO POLÍTICA DO PARANÁ**, EDITADO PELA CÂMARA DE EXPANSÃO ECONÔMICA DO PARANÁ. 1853-1953. Porto Alegre: O Globo, p. 61-81, 1953.

RÜDIGER, Francisco. **Introdução à teoria da Comunicação**. São Paulo: Edicon, 1998.

SABÓIA, América da Costa. **Curitiba de Minha Saudade: 1904-1914**. Curitiba: Lítero-Técnica, 1978.

SALIBA, Elias Thomé. A dimensão cômica da vida privada na República. In: NOVAIS, F. A. (Coord.). **História da vida privada no Brasil: República, da belle époque à era do rádio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v. 3, p. 289-365.

SANTOS, Nestor Vítor dos. Terra do futuro: (impressões do Paraná) / Nestor Vítor dos Santos. 2. ed. Curitiba: Prefeitura Municipal de Curitiba, 1996. (Coleção Farol do Saber).

SCHENKER, René. Entrevista. **A Televisão**. Rio de Janeiro: Salvat Editora do Brasil, 1979.

SEVCENKO, Nicolau. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. **História da vida privada no Brasil: República, da belle époque à era do rádio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v. 3, p. 7-48.

_____. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. **História da vida privada no Brasil: República, da belle époque à era do rádio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v. 3, p. 513-619.

_____. **A corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. (Virando séculos; 7).

SILVA JÚNIOR, Gonçalo. **Pais da TV: a história da televisão brasileira contada por --/**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001.

SILVA NETTO, Luiz da. Gênio de batina. NOSSA HISTÓRIA. Rio de Janeiro: Vera Cruz, ano 3, n. 35, set. 2006.

SIMÕES, Inimá F. TV à Chateaubriand. In: **Um país no ar: história da TV brasileira em três canais**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. **A nossa TV brasileira: por um controle social da televisão**. São Paulo: Senac São Paulo, 2004.

STECZ, Solange. Referência sobre filmagens e exibição cinematográfica em Curitiba 1892/1907. BOLETIM INFORMATIVO CASA ROMÁRIO MARTINS. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, n. 19, jun. 1976.

STECZ, Solange; KARAM, Elizabeth. **Com Annibal Requião, Nasce o Cinema no Paraná**. In: Cinema Brasileiro : 8 Estudos. EMBRAFILME - FUNARTE, 1980.

SUTIL, Marcelo Saldanha. O centro histórico de Curitiba. Curitiba, 2005. Texto não publicado.

VERÍSSIMO, F. S.; BITTAR, W. S. M. **500 anos da casa no Brasil**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

FONTES

A REPÚBLICA. Curitiba, 3 nov. 1908.

DIÁRIO DA TARDE. Curitiba, 2 dez. 1899.

DIÁRIO DA TARDE. Curitiba, 28 abr. 1932.

DIÁRIO DO PARANÁ. Curitiba, 8 jan. 1961.

DIÁRIO DO PARANÁ. Curitiba, 3 fev. 1962.

GAZETA DO POVO. Curitiba, 23 jan. 1951.

GAZETA DO POVO. Curitiba, 17 jul. 1954.

GAZETA DO POVO. Curitiba, 21 jul. 1954.

GAZETA DO POVO. Curitiba, 17 jan. 1961.

GAZETA DO POVO. Curitiba, 20 jan. 1961.

GAZETA DO POVO. Curitiba, 10 fev. 1961.

GAZETA DO POVO. Curitiba, 17 fev. 1961.

GAZETA DO POVO. Curitiba, 21 fev. 1961.

GAZETA DO POVO. Curitiba, 24 ago. 1965.

GAZETA DO POVO. Curitiba, 31 ago. 1965.

MAPA DE CURITIBA editado pela empresa publicitária “Guia Azul”. Curitiba, 1950.

O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 12, 8 jan. 1949.

O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 17, 12 fev. 1949.

O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 18, 19 fev. 1949. Para a frente. (Anselmo Domingos).

O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 22, 19 mar. 1949. O ouvinte melhorou... (Anselmo Domingos).

O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 24, 2 abr. 1949.

O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 39, 16 jul. 1949. Luiz Canazio. Estratovisão. Televisão na estratosfera.

O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: 15 out. 1949. Televisão. (F. A. Bandeira de Mello).

O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 1, 22 out. 1949. Como se faz um jornal falado. (Caspary).

O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 4, 12 nov. 1949. Som e cores através dos espaços. (Theophilo de Andrade).

O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 5, 19 nov. 1949. E o rádio continua... (Anselmo Domingos).

O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 32, 27 maio 1950. A Televisão Tupi vai para o ar. (Luciano Carneiro).

O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 34, 10 jun. 1950. Televisão Tupi, pioneira da América Latina.

O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 40, 22 jul. 1950. A televisão na América do Sul. (Fernando A. Bandeira de Mello) .

O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 43, 12 ago. 1950. A Televisão funcionando! (Arlindo Silva)

O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: 19. ago. 1950. Televisão no Brasil.

O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 47, 9 set. 1950.

O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 51, 7 out. 1950. A primeira Estação de Televisão no Brasil.

O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 2, 28 out. 1950. A televisão para milhões. (Arlindo Silva).

O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 8, 9 dez. 1950. Um sonho? Não! (Anselmo Domingos).

O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 10, 23 dez. 1950. TV, Hopa e Getúlio. (Mário Camarinha da Silva).

O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 14, 20 jan. 1951. Cinelândia. Televisão e cinema. (Pedro Lima).

O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 17, 10 fev. 1951. Os que honram o rádio. (Mário Camarinha da Silva).

O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 17, 10 fev. 1951. A TV conquista o Rio.

O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 28, 28 abril. 1951. Televisão. Vão Gôgo

O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 30, 12. maio. 1951.

O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 36, 23 jun. 1951.

O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 39, 23 jun. 1951. Vai acabar um dos suplícios dos televidentes cariocas.

O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 39, 14. jul. 1951.

O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 40, 21 jul. 1951.

O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 52, 13 out. 1951.

O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: 6. nov. 1951.

O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: n. 16, 20 abril. 1968. Deus convocou ‘o velho capitão’.

O DIA. Curitiba, 1º jul. 1958.

O DIA. Curitiba, 3 ago. 1958.

O DIA. Curitiba, 7 fev. 1960.

O DIA. Curitiba, 15 out. 1960.

O DIA. Curitiba, 16 out. 1960.

O DIA. Curitiba, 20 out. 1960.

O DIA. Curitiba, 30 out. 1960.

O DIA. Curitiba, 11 dez. 1960.

O DIA. Curitiba, 22 dez. 1960.

O DIA. Curitiba, 27 dez. 1960.

O DIA. Curitiba, 28 dez. 1960.

O DIA. Curitiba, 30 dez. 1960.

O DIA. Curitiba, 4 jan. 1961.

O DIA. Curitiba, 6 jan. 1961.

O DIA. Curitiba, 17 jan. 1961.

O DIA. Curitiba, 22 jan. 1961.

O DIA. Curitiba, 24 jan. 1961.

O DIA. Curitiba, 26 jan. 1961.

O DIA. Curitiba, 27 jan. 1961.

O DIA. Curitiba, 29 jan. 1961.

O DIA. Curitiba, 9 jan. 1961.

O DIA. Curitiba, 3 fev. 1961.

O DIA. Curitiba, 21 fev. 1961.

O DIA. Curitiba, 19 mar. 1961.

O DIA. Curitiba, 4 abr. 1961.

O DIA. Curitiba, 7 abr. 1961.

O DIA. Curitiba, 14 abr. 1961.

O DIA. Curitiba, 16 abr. 1961.

O DIA. Curitiba, 26 abr. 1961.

O DIA. Curitiba, 29 abr. 1961.

O DIA. Curitiba, 30 abr. 1961.

O ESTADO DO PARANÁ. Curitiba, 29 out. 1960.

O ESTADO DO PARANÁ. Curitiba, 25 out. 1960.

O ESTADO DO PARANÁ. Curitiba, 27 out. 1960.

O ESTADO DO PARANÁ. Curitiba, 30 out. 1960.

OFÍCIOS de n.º 771/65 e 772/65, expedidos pela Câmara Municipal. 7 dez. 1965.

PANORAMA. Curitiba: v. 3, n. 41, out. 1955. Panorama ... do Paraná ... do Brasil... do mundo .

PANORAMA. Curitiba: v. 4, n. 48, maio 1956. O rádio paranaense. (P. A. do Nascimento).

PANORAMA. Curitiba: v. 6, n. 55, dez. 1956. 1956: mais um capítulo na história do rádio. (P. A. Nascimento).

PANORAMA. Curitiba: v. 6, n. 52, set. 1956.

PANORAMA. Curitiba: v. 6, n. 54, nov. 1956.

PANORAMA. Curitiba: v. 6, n. 55, dez. 1956. Panorama no rádio. 1956: mais um capítulo na história do rádio. (P. A. Nascimento).

PANORAMA. Curitiba: v. 8, n. 64, set. 1957. Rádio brasileiro: dos melhores? (P. A. Nascimento).

PANORAMA. Curitiba: v. 8, n. 68, jan. 1958. Em 1958, Finzetto comemorou 25 anos de atividades no rádio paranaense.

PANORAMA. Curitiba: v. 8, n. 69, fev. 1958. Televisão no Brasil em 1958. (P. A. Nascimento).

PANORAMA. Curitiba: v. 8, n. 74, jul. 1958.

PANORAMA. Curitiba: v. 8, n. 77, out. 1958, p. 32. Aluizio Finzetto para Rádio-Educativo e Televisão.

PANORAMA. Curitiba: v. 9, n. 80, jan. 1959.

PANORAMA. Curitiba: v. 9, n. 81, fev. 1959.

PANORAMA. Curitiba: v. 9, n. 82, mar. 1959. A TV da Organização Nagib Chede.

PANORAMA. Curitiba: v. 9, n. 84, maio 1959. Emissora de elite para salvar o rádio. (P. A. Nascimento).

PANORAMA. Curitiba: v. 9, n. 85, jun. 1950. Televisão [definitivamente] em Curitiba. (P. A do Nascimento).

PANORAMA. Curitiba: v. 10, n. 101, out. 1960. CANAL 12: maior antena da América do Sul.

PANORAMA. Curitiba: v. 11, n. 104, jan. 1961. TV Paraná, Canal 6 no vídeo.

PANORAMA. Curitiba: v. 11, n. 107, abr. 1961. Televisão por Dentro, H. Serrano.

PANORAMA. Curitiba: v. 11, n. 112, set. 1961.

PANORAMA. Curitiba: v. 12, n. 116, jan. 1962.

PANORAMA. Curitiba: jun. 1962, ano 12, n. 121, p. 65. Fatores sociais da criminalidade juvenil.

PANORAMA. Curitiba: v. 14, n. 146, jul. 1964.

PANORANA. Curitiba: v. 15, n. 161, out. 1965.

PANORAMA. Curitiba: abr. 1966, ano 16, n. 167. A doença da televisão. Como ver televisão. (Célio Guimarães).

PANORAMA. Curitiba: v. 31, n. 306, jul. 1981.

PARANÁ EM PÁGINAS. Curitiba: v. 2, n. 23, jan. 1967.

PARANÁ EM PÁGINAS. Curitiba: v. 4, n. 36, fev. 1968.

PARANÁ EM PÁGINAS. Curitiba: v. 4, n. 38, abril 1968.

PARANÁ EM PÁGINAS. Curitiba: v. 6, n. 71, jan. 1971.

TV PROGRAMAS. v. 3, n. 93, 27 fev. 1963.

TV PROGRAMAS. Curitiba: n. 95, 13 mar. 1963.

TV PROGRAMAS. Curitiba: n. 97, 27 mar. 1963. Código de Ética (na TV) para salvar nossos filhos.

TV PROGRAMAS. Curitiba, n. 102, 1º maio 1963. Comportamento (certo) diante do televisor.

TV PROGRAMAS. Curitiba: n. 120, 2 set. 1963.

TV PROGRAMAS. Curitiba: n. 123, 23 set. 1963.

TV PROGRAMAS. Curitiba: n 137, 30 dez. 1963. Guia das boas maneiras.

TV PROGRAMAS. Curitiba: n. 138, 6 jan. 1964.

TV PROGRAMAS. Curitiba: n. 144, 17 fev. 1964. Técnicos x Telespectadores.

TV PROGRAMAS. Curitiba: n. 160, 8 jun. 1964. A mensagem da fé. Padre Emir.

TV PROGRAMAS. Curitiba: n. 174, 14 set. 1964. Os programas proibidos.

TV PROGRAMAS. Curitiba: n. 221, 9 ago. 1965.

TV PROGRAMAS. Curitiba: n. 222, 16 ago. 1965.

TV PROGRAMAS. Curitiba: n. 229, 4 out. 1965

TV PROGRAMAS. Curitiba: n. 233, 01 nov. 1965

TV PROGRAMAS. Curitiba: n. 239, 13 dez. 1965. Paixão de outono.

TV PROGRAMAS. Curitiba: n. 240, 20 dez. 1965. A novela proibida.

TV PROGRAMAS. Curitiba: n. 241, 27 dez. 1965. Fim do drama.

TV PROGRAMAS. Curitiba: n. 213, 14 jun. 1969.

DICIONÁRIO eletrônico Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, versão 1.0, dez. 2001.

OUTRAS FONTES

BERMUDES, Gil. **Gil Bermudes**: depoimento [15.jul.2004]. Entrevistadora: Maria Luiza Gonçalves Baracho. Curitiba: 2004. Entrevista concedida ao Projeto Em preto e branco, os primórdios da televisão em Curitiba.

GARCIA, E. **Elon Garcia**: depoimento [14.set.2004]. Entrevistadora: Maria Luiza Gonçalves Baracho. Curitiba: 2004. Entrevista concedida ao Projeto Em preto e branco, os primórdios da televisão em Curitiba.

MARTINS, S. **Sinval Martins**: depoimento [15.mar.2004]. Entrevistadora: Maria Luiza Gonçalves Baracho. Curitiba: 2004. Entrevista concedida ao Projeto Em preto e branco, os primórdios da televisão em Curitiba.

MAZÂNEK, R. **Renato Mazânek**: depoimento [15.out.2003]. Entrevistadora: Maria Luiza Gonçalves Baracho. Curitiba: 2003. Entrevista concedida ao Projeto Em preto e branco, os primórdios da televisão em Curitiba.

NOGUEIRA, M. **Meire Nogueira**: depoimento [28.set.2004]. Entrevistadora: Maria Luiza Gonçalves Baracho. Curitiba: 2004. Entrevista concedida ao Projeto Em preto e branco, os primórdios da televisão em Curitiba.

SADE, W. **William Sade**: depoimento [11.maio.2004]. Entrevistadora: Maria Luiza Gonçalves Baracho. Curitiba: 2004. Entrevista concedida ao Projeto Em preto e branco, os primórdios da televisão em Curitiba.

SANTOS, E. dos. **Evanira dos Santos**: depoimento [23 dez. 2005]. Entrevistadora: Maria Luiza Gonçalves Baracho. Curitiba: 2004. Entrevista concedida ao Projeto Em preto e branco, os primórdios da televisão em Curitiba.

SCHNEIDER, L. **Lala Schneider**: depoimento [22.abr.2004]. Entrevistadora: Maria Luiza Gonçalves Baracho. Curitiba: 2004. Entrevista concedida ao Projeto Em preto e branco, os primórdios da televisão em Curitiba.

STRESSER, R. S. **Ronald Sanson Stresser**: depoimento [03 e 10 jun. 2004]. Entrevistadora: Maria Luiza Gonçalves Baracho. Curitiba: 2004. Entrevista concedida ao Projeto Em preto e branco, os primórdios da televisão em Curitiba.

VANDRESEN, R. **Rubens Vandresen**: depoimento [20.abr.2004]. Entrevistadora: Maria Luiza Gonçalves Baracho. Curitiba: 2004. Entrevista concedida ao Projeto Em preto e branco, o início da televisão em Curitiba.

SITES

<http://www.fantastico.globo.com.br/Jornalismo/Fantastico>

<http://paginas.terra.com.br/arte/sarmentocampos/Historia.htm>

<http://www.museudatv.com.br/nossoscomerciais/primeirospatrocinadores.htm>

<http://www.tudosobretv.com.br>